

Contenu

| | |
|--|----|
| 1. Introduction | 4 |
| 1.1 Pratiques et discours autour des concerts de heavy metal | 5 |
| 2. Aspects méthodologiques et théoriques | 9 |
| 2.1 Le heavy metal ; une sous-culture ? | 9 |
| 2.1.1 Le modèle post-subculturel | 10 |
| 2.2 État de la recherche | 13 |
| 2.3 Aux portes de l'indicible, l'"objet" musical à l'épreuve des sciences sociales | 17 |
| 2.4 Le "egg-head-banger" à la croisée des chemins | 23 |
| 3. Développement | 28 |
| 3.1. "Louder than Hell", le cas heavy metal | 28 |
| 3.1.1 Le metal, une famille protéiforme | 31 |
| 3.2. Le "codebook" du heavy metal | 36 |
| 3.2.1. La salle de concert : un lieu autre ? | 36 |
| 3.2.2. Les concerts de metal, un rituel ? | 42 |
| 3.2.3. "A Chaos with etiquette" | 44 |
| 3.2.4. "Being in the known" | 53 |
| 3.2.5. Le concert comme espace de don/contre-don | 58 |
| 3.3 Le concert, une expérience dionysiaque | 62 |
| 3.4 Du "floor" au pogo | 67 |
| 3.4.1 Le mode mineur de l'action | 70 |
| 3.4.2. Le travail de la passion | 75 |
| 4. Conclusion | 79 |
| 4.1 Engager son goût | 79 |
| 4.2 Entre contrôle et liberté, la dialectique du metal. | 82 |
| 5. Liste des intervenants | 88 |
| 6. Illustrations | 90 |
| 7. Discographie | 96 |
| 8. Bibliographie | 98 |

1. Introduction

Nous sommes en février 2016, dans une rue de Lausanne. De petits groupes de gens habillés de noir viennent régulièrement augmenter la masse de la foule qui se tasse devant les portes d'une salle de concert. À l'heure de l'ouverture, la masse s'engouffre. La salle, fraîchement rénovée – plutôt habituée aux concerts de musique classique et aux spectacles de danse – n'offre pas le décor habituel des concerts de *metal*¹, bien que le *line-up* (la composition de l'affiche) le soit résolument. Pas d'affiches collées de façon anarchique sur les murs, pas de flyers entassés pour annoncer les prochains événements de la région, les baskets ne collent pas au sol... C'est donc une première pour cette salle, qui vient de s'ouvrir à la *scène* et qui n'est de loin pas encore reconnue par les fans² comme un haut lieu de la culture *metal* locale. C'est alors avec curiosité que le public attend devant la scène. Au lendemain de l'événement, les artistes semblent avoir tenu leurs promesses, mais la colère gronde sur les réseaux sociaux :

« Un grand bravo à l'organisation lamentable de cette soirée. Engager des sécuritas en costard cravate qui n'ont aucune idée de l'ambiance des soirées Metal. Des gens auraient pu se tuer en tombant en bas les barrières. Une superbe salle qui n'est pas du tout faite pour un public de ce type-là. Des gens se sont fait extrêmement mal dans la salle qui s'est détruite sous nos pieds. Et ces chers sécuritas qui n'aident pas à ramasser plectres, vêtements, etc. CONCERT EXCEPTIONNEL DANS UNE SALLE D'INCULTES. »

« Un grand bravo à la sécurité ! Complètement coincée et se permettant de repousser les slammers au milieu de la foule quitte à ce qu'ils se retrouvent à terre... et un grand merci à eux pour avoir refoulé de la zone photographes une mère qui souhaitait juste prendre en photo son fils invité sur scène... Pitoyable !! »³

N'ayant pas pu assister moi-même au concert, je mène l'enquête dans mon entourage pour tenter de saisir ce qu'il s'est passé : le revêtement du sol n'était pas adapté aux pratiques habituelles des concerts de *metal* (*moshpit*, *circle pit*, *wall of death*,...), tant et si bien que les lattes en bois se défaisaient sous les pieds du public, au risque de blesser. Quant à la sécurité, elle n'a pas su gérer ces pratiques auxquelles elle n'était vraisemblablement pas sensibilisée. Ayant assisté à des concerts dans cette salle par la suite, j'ai pu constater des améliorations, mais globalement maladroites (couvrir les lattes avec un tapis qui, sous l'effort des mouvements du public, se décolle et tend des croche-pieds involontaires). En somme, cet exemple par la négative illustre parfaitement en quoi les concerts de *metal* répondent à des normes spécifiques, à des rituels concrets et à un espace structuré, investi par les fans, et auxquels la salle lausannoise ne répondait pas. Ainsi, un concert de *metal*

¹ Les termes mis en évidence en italique sont des termes émiques, empruntés aux fans mêmes. Ainsi, le *metal* ou *heavy metal* sont des termes génériques largement utilisés pour décrire ce style musical et ce qui y est associé. Par souci de différencier clairement les données extraites de mon terrain du reste, ces dernières sont également en italique.

² Par souci d'opter pour un langage épïcène tout en évitant d'alourdir le texte avec des doubles désignations récurrentes, j'opte régulièrement pour le terme unisexe de "fan", sans pour autant adhérer à ses connotations dérivées de "fanatique".

³ Propos de participant·e·s recueillis sur la page Facebook de l'événement le 19 février 2016, page aujourd'hui indisponible.

n'est pas un concert de rap ou de musique de chambre ; il ne se vit ni ne s'organise de la même manière, sans quoi il ne peut "fonctionner". Ben, *métalleux* de longue date avec qui je me suis entretenue, partage ce sentiment : « *il y a des codes et ils ont quelque chose de rassurant. Tu sais, t'as l'impression d'être... peu importe le groupe, tu retrouves chaque fois le même plaisir à une soirée metal. Sauf quand elle est organisée [dans cette salle lausannoise] !* » Quant à justifier ce qui crée ce blocage, il argumente : « *un truc qui m'emmerde, y compris durant les concerts, c'est quand j'ai le sentiment que la démarche est pas authentique. Et c'est pour ça je pense qu'il y a pas mal de plaintes, enfin de réclamations au sujet de [cette salle]. On a l'impression tu sais qu'on s'approprie notre scène. Il y a une sorte d'esprit qui doit rester vrai, qui est commun au death metal, au thrash metal, au black, au heavy, au doom...* » [Ben]. En d'autres termes, ce qui gêne, c'est qu'il apparaît clairement que ces concerts ne sont pas organisés par les fans, pour les fans, avec toutes les erreurs de novice que cela suppose et ceci dans l'unique but – imaginé ici par Ben – de se faire de l'argent. L'intrusion de forces externes à la scène permet d'un côté de renforcer le sentiment de marginalité et de transgression de ses membres, mais empêche en même temps de pleinement le célébrer en entravant les rituels propres à la scène.

L'analyse de cet événement permet de rappeler avec Goffman que les concerts de *metal* s'insèrent dans un "cadre social" (et physique pour ce qui est du dispositif de la salle) spécifique, qui fait référence à des normes partagées, permettant à une situation donnée de *faire sens* [GOFFMAN, 1974 : 30]. Dans son étude d'un petit club de boxe d'un quartier du ghetto noir de Chicago, Wacquant recycle la notion de "small-scale civilizing machine" d'Elias, expliquant en quoi le club « simultaneously imposes strict taboos on certain forms of violence, lowers one's threshold of acceptance of disorderly behavior, and promotes the internalization of control [...] » [WACQUANT, 2005 :459]. Sous d'autres formes, le concert de *metal* agit de la même manière, en donnant aux individus un cadre d'expérience commun, vraisemblablement ignoré ici par la sécurité. Or, le mérite d'une organisation comme celle-ci, qui brise le cadre, est précisément de le révéler ; il reste désormais à le comprendre.

1.1 Pratiques et discours autour des concerts de heavy metal

Que se passe-t-il à un concert de *metal* ? C'est, dans son acception la plus large, la problématique qui va m'occuper. Le concert est considéré par beaucoup comme le *climax* de cette musique, qui est perçue aussi bien par ses adeptes que par ses détracteurs comme une musique puissante et bouillonnante. La guitare, la basse et la batterie sont le trio de base à partir duquel s'est développé le *metal*, dans des directions parfois opposées. Le rythme est souvent soutenu, les sons saturés, quant au chant, il est tantôt guttural, tantôt lyrique ou clair. Dans tous les cas, les tournées sont devenues la pierre angulaire de l'économie de cette scène. Par conséquent, comprendre pourquoi et comment le concert prend forme, c'est autrement dit une autre façon de comprendre comment ce genre musical crée du sens dans sa performance, à travers son style d'interaction privilégié et les autres "patterns" culturels

qui lui sont spécifiques. Comprendre ce qui se joue et se révèle à un concert de *metal*, c'est donc tâcher de comprendre de façon plus globale ce qui s'exprime dans cette musique. Dans son étude comparée des scènes metal, rock et jazz, Harris M. Berger relève que « the players' shaping of experience is influenced by their goals in music making, and these in turn are influenced by the scene to which the players belong and the larger society in which they are situated » [BERGER, 1999: 169]. Becker le disait déjà lorsqu'il décrivait ses mondes de l'art ; il n'y a pas de frontière entre la production et la consommation de l'art, puisque dès que l'artiste anticipe une contrainte, il traverse déjà cette frontière. Les artistes écrivent pour une scène ; rien d'étonnant à cela, donc, que les groupes de *metal* écrivent dans l'optique des concerts, moments d'effervescences collectifs, avec des titres décrits dans les *fanzines* comme étant "taillés pour le live", tant ils se prêtent aux rituels des concerts de *metal*, comme le *sing along* et le *headbange*. Le goût pour une certaine musique n'a de ce point de vue rien d'anodin ; c'est là un moyen de communication à la fois fort et rassembleur, mais aussi révélateur d'identité, car il dit quelque chose de notre sensibilité : « le goût pour l'opéra ou pour le rock n'est, par exemple, pas neutre : il implique, en tout cas à un certain degré, une adhésion à la vision du monde reflétée par l'un ou l'autre de ces genres musicaux » [AUBERT, 2001 : 16]. Que dire alors d'un genre musical dont l'un des médiums les plus chargés – le *live* – est extrêmement corporalisé ?

Ce qui frappe en premier lieu le novice qui se rend à un concert de *metal*, c'est l'agitation des corps, car, de fait, c'est une musique qui en *live* s'apprécie, se vit et se partage par un ensemble de pratiques corporalisées, qui vont bien au-delà du simple applaudissement. Mais dire cela, c'est encore ne pas en dire assez, car chaque musique déploie un certain rapport au corps, chaque musique développe un discours sur le corps et l'intègre d'une façon ou d'une autre, mais pourquoi le monde du *metal* valorise l'énergie, la puissance, le souffle, alors que d'autres, disons le monde du classique, valorise la droiture, la pureté ? C'est là cette variabilité qu'il me faut tenter d'expliquer. En s'appliquant à faire « an anthropology of the anthropology of the body » [POLHEMUS, 1975 : 14] Ted Polhemus a mis en évidence un débat au cœur des sciences sociales, à savoir la possibilité de déterminer la part de social et de naturel dans les comportements corporels ; à quel point sont-ils universels ou relatifs [POLHEMUS, 1975] ? D'après lui, l'anthropologie a assez vite pu démontrer la non-universalité de ces comportements, mais elle n'a pas été capable en revanche d'expliquer cette variabilité. Edward Hall s'y est essayé en s'inspirant de la linguistique, établissant à son tour pour le corps que le signe est arbitraire [*Ibid.*, : 21]. Autrement dit : si en Occident on dort allongé, c'est comme ça, mais ça aurait tout aussi bien pu être autrement. Polhemus corrige : ça aurait pu être autrement dans d'autres circonstances. Arbitraire, dans ce cas, ne devrait pas être synonyme de hasard, car ces comportements corporels s'insèrent dans un cadre social, dans un paradigme, qui font sens. Les comportements corporels d'un milieu donné disent donc quelque chose de cet autre corps, le corps social. Ils sont, dans notre cas d'étude, un *signifier* du monde que forme le *metal* ; son imaginaire se reflète dans le corps et inversement, d'où ma volonté d'étudier « how persons and their groups culturally produce warrantable self and personal-experience stories which accord with that group's standards of truth. We study how persons learn how to tell stories which match a group's understandings of what a story should look and sound

like » [DENZIN cité par GREEN, 2016 : 340]. Les fans adaptent logiquement leurs récits et leurs attitudes corporelles pour les accorder aux catégories partagées de la scène, de façon à rendre leurs expériences compréhensibles, intéressantes et "partageables" avec les autres. Ce sont ces valeurs qu'il me faudra tenter de comprendre.

C'est donc le corps, à la fois comme représentation de soi et de son groupe d'appartenance (comme lieu d'inscription des valeurs), mais aussi comme médium de construction sociale et de discours, qui sera mon fil rouge. Par ce choix, je me profile dans la voie d'une anthropologie du sensible où, comme le rappelle David le Breton, « il ne s'agit jamais d'épuiser un objet de réflexion mais seulement de tenter un cheminement à ses côtés en mobilisant tous les registres du savoir et les méthodes de recherche propres à une anthropologie qui n'occulte pas le sensible » [LE BRETON, 2011 : 21]. En me focalisant sur le concert, j'oriente mon étude sur les vibrations du corps, sur le souffle ; comment sont captés les esprits, dressés les corps à un concert de *metal* ? Qu'est-ce qu'il se passe quand l'excitation touche à son comble et que son onde se propage dans la foule ? Comment se propage-t-elle ?

À travers le médium corporel, c'est *in fine* à la question de la passion que je vais aboutir. Dans un premier temps, avec la passion, tout porte à croire que l'on entre dans le domaine de l'indicible, dans ce mystère du goût. À l'origine se trouvent les termes latins *passio*, du verbe *pator*, signifiant souffrir, éprouver, endurer, soit un ensemble d'états dans lesquels l'individu est passif et subit. De la musique, on dit souvent qu'elle "nous transporte", comme si notre seul mérite est d'être là. Les mots, souvent, manquent pour dire la passion, qui paraît nous tomber dessus comme à l'improviste ; on dit "être transporté", "transformé", "pris". Pourtant, nous le verrons, « malgré toutes ces tournures passives, il faut en faire des choses pour cela [pour être passionné], il faut en quelque sorte activement s'abandonner, tout faire pour se laisser faire » [HENNION, 2013], rappelle Antoine Hennion dans sa sociologie de la médiation. Les concerts de *metal* n'ont en effet pas grand-chose de cette « muette extase musicale » [MOLZINO, 2013 : 19], mais tiennent plutôt d'une expérience collective, extatique, dans laquelle chacun est investi. La passion que l'on dit indicible passe ici par le véhicule d'un méta-langage corporel qu'il me faudra expliciter afin de saisir que, bien loin d'être passif, le public se fait le co-constituteur du concert.

Qu'est-ce donc que l'on fait pour s'abandonner *activement* à la passion de cette musique ? Quel est la place du corps dans cette façon de se "laisser prendre" par la musique *metal* ? Une salle de concert, « c'est déjà toute une micro-sociologie, très intéressante, un cadrage du temps et de l'espace, un dispositif d'attention qui sépare le public et les artistes, eux-mêmes s'appuyant sur ce public pour jouer » [HENNION, RIBAC, 2003/4 : 115], c'est pourquoi se focaliser sur le concert, sur ce microcosme, est une belle voie d'accès au *metal*. En observant et étudiant le méta-langage corporel des fans en concert, en tâchant de comprendre comment ce savoir est déployé, appris, transmis, partagé, j'appréhende en même temps la passion comme une activité collective et réflexive, qui pousse à revenir sur certains présupposés des méthodes d'enquête.

Pour ce faire, j'inaugure ce travail par l'étude d'aspects méthodologiques et éthiques. En premier lieu, je vais définir mon objet d'étude et tâcher de délibérer sur la nature "sous-

culturelle" du *metal*, en interrogeant les conséquences d'un tel qualificatif. Après un petit tour d'horizon sur l'état de la recherche, je vais revenir sur les problèmes méthodologiques que pose l'étude d'un "objet" comme celui de la musique, surtout dans une optique d'une "anthropologie du sensible". Ce sera l'occasion d'explicitier mon cadre théorique, mes méthodes de recherche et de discuter de mon statut au sein de la scène. Une fois ces éléments posés, j'entrerai dans le vif du sujet avec une description de la musique *metal* et de sa *scène*, avant de me pencher sur les pratiques corporelles qui constituent le *live*. J'explicitierai alors ce qui fait la spécificité des concerts de *metal*, que ce soit à travers la salle qui les abrite ou les rituels corporels qui s'y déploient. Après avoir tiré mes analyses de ces observations et échanges, je m'appuierai sur ce matériel pour aborder la dernière facette de ma problématique, relative au travail de la passion.

2. Aspects méthodologiques et théoriques

2.1 *Le heavy metal ; une sous-culture ?*

Le terme de "sous-culture" a été abondamment utilisé dans le champ d'étude des *cultural studies* depuis les recherches de l'École de Chicago – notamment Albert Cohen [1955] –, focalisées sur les premières "bandes de jeunes" occupant l'espace urbain. Invoquer le terme de sous-culture n'est pourtant pas anodin, car cela suppose d'emblée non seulement l'existence de deux cultures distinctes, mais qui plus est, d'un rapport asymétrique entre elles. Deux problèmes au moins se posent : quelles sont ces cultures ? Et quelle est la nature de leur rapport ? Avant de rendre compte à proprement parler du "monde du metal", je tiens à m'arrêter un instant sur ces questions, afin de mieux délimiter mon terrain d'étude.

Ce flou dans la détermination des termes est l'héritage du mot fourre-tout qui est son parent, la culture, à la fois mot du quotidien et véritable épine dans le pied de toute personne impliquée dans la recherche en sciences sociales. De fait, il s'agit d'un terme polysémique, changeant de sens au gré des langues et des époques, si bien que par culture, on peut penser à la formation de l'esprit aussi bien qu'à une opposition au concept de nature, ou encore faire référence à un corpus d'œuvres spécifiques constituant "la culture". La première tentative de définition ethnologique nous vient, elle, de Tylor, qui en 1871 écrit : « culture ou civilisation, pris dans son sens ethnologique le plus étendu, est ce tout complexe qui comprend la connaissance, les croyances, l'art, la morale, le droit, les coutumes et les autres capacités ou habitudes acquises par l'homme en tant que membre de la société » [TYLOR, 1871 :11, cité par Cuhe 2004 :16].

Les premières définitions de la "sous-culture" se sont donc appuyées sur cette vision dite "classique" de la culture, bien qu'elle soit désormais battue en brèche par les anthropologues, qui ont abandonné le modèle depuis une trentaine d'années. De 1940 à 1950, c'est l'École de Chicago qui fait œuvre de précurseur dans l'étude des sous-cultures. Pour Cohen par exemple, ces dernières sont provoquées par un sentiment d'inadéquation, souvent ressenti chez les jeunes, vis-à-vis de ce qu'il désigne comme "le cadre de référence de la culture établie" [COHEN 1955 : 48]. De manière générale, les chercheurs de l'École de Chicago perçoivent les sous-cultures comme une réaction, une réponse face à une frustration. Les sous-cultures seraient donc le résultat d'individus qui, face aux mêmes problèmes, se rassemblent pour créer de nouvelles normes de vie, en opposition à une "culture dominante".

À la suite de l'École de Chicago, les auteurs du Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS), fondé à Birmingham en 1964 par Richard Hoggart, se demandent dans quelle mesure ces sous-cultures sont de véritables moyens de contestation. Ils proposent dès lors une approche plus politique, teintée de néo-marxisme ; pour eux, l'émergence de sous-

cultures est au cœur de la lutte des classes, mais la forme de résistance que ces collectifs proposent face à une culture hégémonique ne peut être que symbolique [GORDON 1947].

Ce qui est commun dans ces conceptions de la sous-culture, c'est l'idée qu'il existe au sein d'un ensemble plus large une plus petite unité, née de la confrontation directe avec cet "autre", tantôt décrit comme la culture nationale [GORDON, 1947 : 32], dominante, générale, hégémonique, etc. Cette dernière, en tous les cas, reste peu définie et les risques d'essentialisme et de simplification sont bien réels, tant ces approches sont basées sur une segmentation de la société, que ce soit sur les catégories de classes, de générations ou encore de genres. À titre d'exemple, la particule "youth" est régulièrement convoquée pour définir les sous-cultures comme une rébellion de la jeunesse à l'encontre d'une voix autoritaire comprise à la fois comme celle des parents et de la culture dominante. Souvent, la portée et l'impact de ces mouvements sont ainsi réduits à n'être qu'une "phase", qu'un "passage" temporairement rebelle dans le développement "normal" des jeunes. Il serait pourtant réducteur d'y voir là qu'un phénomène éphémère et superficiel. On manquerait alors les trajectoires des membres sur le temps long, qui souvent aiment à penser qu'ils s'engagent "pour la vie". Pour prendre l'exemple qui va nous occuper tout au long de cette étude, si le *metal* a certes bénéficié de l'énergie de la jeunesse, force est de constater que la démographie des fans est aujourd'hui relativement hétérogène. Dans ce cas, la particule "youth", si elle est invoquée, l'est plus à caractère symbolique qu'autre chose, car comme le souligne Weinstein « in the process of becoming a floating signifier, available for appropriation and manipulation, "youth" became detached from young people. "Youth" in the sense of young people in a special biological and social predicament became marginal to youth as a cultural code of beliefs, values, sentiments, and practices » [WEINSTEIN, 1991 :109].

À ces approches de la sous-culture peuvent donc être adressées les mêmes critiques qu'au modèle classique de la notion de culture, à savoir que les cultures sont perçues comme des ensembles homogènes, autonomes, délimités par des frontières fixes et identifiables. En envisageant ces systèmes fermés et cohérents, on ignore au passage le caractère non-monolithique des registres identitaires et la mobilité des agent·e·s sociaux. Les liens entre certaines catégories, comme la classe ou l'âge et styles relatifs à une sous-culture ont été exagérés au détriment d'approches alternatives [BENNETT & KAHN-HARRIS, 2004 : 8], que je propose désormais d'explorer.

2.1.1 Le modèle post-subculturel

Afin d'éviter cette lecture essentialisante, qui tend à enfermer les agent·e·s dans des espaces figés, j'opte dans mon travail pour une approche plus sensible au modèle post-moderne, car à mettre le concept de sous-culture à l'épreuve du terrain, force est de constater qu'il s'agit bien plutôt d'un phénomène hétérogène, diffus, fragmentaire et fluide. Pour éviter de faire de ces phénomènes sociaux une simple "culture de la réaction", il est crucial

de s'immerger dans ce milieu et de s'approprier ses propres termes. Concernant le *metal*, si le discours du "nous contre eux" est effectivement fort, ce n'est pas pour autant que cette "sous-culture" se construit uniquement selon une logique négative et il convient, pour en rendre compte, de dialoguer directement avec ses membres. Le modèle postmoderne, engagé à partir des années 90, déconstruit l'approche classique de la culture pour privilégier les notions de fluidité et d'échanges ; il n'y a plus que des fragments, des rencontres passagères. Bennett résume : « those groupings which have traditionally been theorized as coherent subcultures are better understood as a series of temporal gatherings characterised by fluid boundaries and floating memberships » [BENNETT, 1999 : 600]. Le risque, dès lors, est de pousser la déconstruction au point où il n'existe plus de groupes ou de cultures possibles, mais que des fragments, qui rendent difficile la saisie de quoique ce soit. Le modèle postmoderne reste intéressant tant que sa logique n'est pas portée à l'extrême.

Au contact de la *scène*, j'ai en effet pu réaliser à quel point le sentiment d'appartenance à une communauté reste fortement ressenti et partagé, comme j'ai pu le remarquer en adressant la question à mes intervenant·e·s :

« Oui, alors ça, clairement. Un exemple bête : si t'écoutes ce style de musique et que tu t'y intéresses, quand tu vas dans une autre ville, tu vas toujours chercher et essayer de trouver le magasin de CDs de la ville ou le bar metal. Je pense, oui, c'est comme un milieu d'appartenance » [Aaron] ; « Il y a des groupes aujourd'hui, quand je les écoute, je suis quand même très fier de faire partie de cette communauté, qui produit ce type de musique » [Ben].

Dans leurs comptes-rendus, les *métalleux* et *métalleuses* soulignent le fait qu'ils et elles constituent une "grande famille", au point de ressentir une complicité avec de parfait·e·s inconnu·e·s et de tisser, jusqu'à échelle internationale, un réseau social informel, faisant de bars, de disquaires spécialisés, autant de points de chute. Laaksonen, qui a étudié la scène finlandaise, n'hésite pas à y voir l'existence d'une communauté de pratiques [LAAKSONEN, 2015], en cela qu'il s'agit d'un groupe de personnes rassemblé de façon informelle par un engagement mutuel et une passion commune, régi par un répertoire partagé, qui s'exprime entre autres par des normes de comportements corporels. Ces « shared affect and shared experiences of the body » [KAHN-HARRIS, 2007 : 18] ne suffisent toutefois pas à caractériser entièrement la spécificité du *metal*. Il existe bien d'autres rassemblements éphémères qui se rapprochent de l'expérience collective d'un concert de *metal*, comme une protestation de rue ou les danseurs et danseuses dans un club, sans pourtant que les identités soient aussi persistantes que dans le cas qui nous intéresse. Le concert n'est qu'une expression possible d'un milieu beaucoup plus large, qui le traverse sans s'y épuiser complètement ; le rassemblement éphémère des fans en concert se rattache à une expérience beaucoup plus durable. Or, si ces registres d'identités sont plus persistants que ne pourrait le laisser penser le modèle post-moderne, cette persistance est le résultat d'un travail de la part des membres, qui veulent faire de cette appartenance un socle de leur identité. Si cette question dépasse quelque peu le cadre de mon travail, je souhaite néanmoins mettre l'accent sur une difficulté à laquelle je ne peux échapper : comment aborder

méthodologiquement ces registres plus ou moins persistants d'identité, sans pour autant simplifier à outrance notre compréhension du social ?

Il existe, au-delà du terme de communauté, d'autres termes possibles pour façonner le sens de cette expérience collective, mais l'approche qui toutefois retient le plus mon attention aujourd'hui – et sur laquelle je vais me concentrer – est celle de "scène", qui est également un terme émique. Ce terme nous vient de l'anglais pour désigner à la fois l'espace "esthétique" d'un genre musical (la scène *metal*) et un espace territorial (la scène locale Suisse). En 1991, Will Straw en donne la première définition et aborde la notion de scène comme "espace culturel" cette fois : « a musical scene, in contrast, is that cultural space in which a range of musical practices coexist, interacting with each other within a variety of processes of differentiation, and according to widely varying trajectories of change and crossfertilization » [STRAW, 1991: 469]. Ainsi, la notion de "scène" permet d'imaginer le rassemblement temporaire d'individus par le biais, en l'occurrence, d'un goût musical et d'une motivation sociale qui transcendent les seules problématiques de classe, d'âge ou d'éducation, mais qui n'empêche pas le développement d'attentes égales. La scène se construit d'une part, localement, autour d'échanges concrets répétés, comme l'explique Aaron, fan et chanteur de *metal* : « *quand tu vas voir le concert, tu vois d'autres personnes que tu connais et au fil d'aller voir d'autres concerts, tu les connais de plus en plus et c'est une sorte de communauté* ». D'autre part, étant donné qu'il est impossible pour un individu de rencontrer tous les membres de la scène, une bonne part des relations au sein de cette communauté sont l'objet d'abstraction. Les plateformes internet, les *fanzines*, les radios, sont autant de médiateurs qui permettent des échanges anonymes tout en informant la scène et en lui donnant de l'envergure. Pour saisir ce phénomène, Anderson parle d'"imagined community". L'appliquant à la nation, il relève en quoi c'est « *imagined because the members of even the smallest nation will never know most of their fellow-member [...] yet in the minds of each lives the image of their communion* » [ANDERSON, 1991]. Aux rapports concrets, directs qui cristallisent la scène locale se superpose donc une vision imaginée de la "famille" du *metal*. Le terme de scène est quant à lui suffisamment malléable pour poser ces questions de la circulation des codes ou, en d'autres termes, le concept de fluidité. Autrement dit, sans présumer trop d'attentes vis-à-vis de l'homogénéité ou de la cohérence de ses membres (il faudrait par ailleurs plutôt parler d'"imagined communities" au pluriel), le terme de scène permet de prendre au sérieux le sentiment d'appartenance des fans.

En optant pour le terme de "scène", c'est aussi une autre carence du grand débat qui oppose ces modèles de la sous-culture qui est adressée. Pour Driver, qui a étudié la scène hardcore de la Gold Coast en Australie, ces modèles se sont polarisés autour du degré d'investissement des jeunes dans le sens culturel que portent les sous-cultures. Le CCCS a privilégié une lecture avant tout symbolique de ce sens [DRIVER, 2011 : 975] ; qu'est-ce que cela suppose ? Pour Driver, que les expériences affectives et le ressenti des participant·e·s a été marginalisé, sans prendre le soin de définir le corps sous-culturel. Dans son article [*ibid*], Driver veut remettre en question l'approche du phénomène sous-culturel comme quelque chose de purement symbolique, pour définir l'attachement sous-culturel

comme un processus d'incarnation toujours en devenir. Les approches majeures de la sous-culture auraient marginalisé le corps pour privilégier une perspective macro et idéologique de ces phénomènes en calquant sur les rapports de force entre ces collectifs le schéma de la lutte des classes. Se focaliser sur les significations symboliques des pratiques culturelles, c'est se focaliser sur le sens intellectuel de ces pratiques, sans se demander concrètement ce qu'est connaître dans ce contexte. Or, Driver relève que le savoir sous-culturel passe largement par le corps [*ibid.*, 979] et qu'il est essentiel de démontrer « how participants' own perceptions of "authentic" subcultural practice indicate an emphasis on forging affective connections, rather than symbolic ones » [*ibid.*, 976]. L'apprentissage et le gain d'une identité "sous-culturel" passe par le corps et c'est précisément ce qui va m'intéresser dans cette étude.

Pour sortir le corps de ce *no man's land*, Driver et Bennett veulent re-théoriser dans le concept de scène l'importance du corps et le réintroduire dans la dimension des dynamiques spatiales [BENNETT & DRIVER, 2015 : 100]. Ils reconnaissent que le corps occupe l'espace collectif et joue un rôle central dans la façon dont ces scènes sont vécues et maintenues à travers le temps, à la différence de la plupart des approches théoriques de la "scène" où le corps est encore trop souvent ignoré. En me servant en priorité de ce terme, je souhaite donc me positionner selon leur perspective, résumé comme suit : « we have attempted to recast the body not purely as a product of such physical enactments of music scenes but, rather, through the constitutional role of its movements in such enactments, as pivotal to the ways in which scene identities and scene behaviour are embedded in the individual to the extent that they become significant at an existential level. In this sense, the body becomes critical to our understanding of how music scenes are constructed and maintained over time » [*ibid.*, 112].

Dès lors, il était logique pour moi de choisir comme unité d'analyse le concert, car, par-delà son importance dans l'appréciation du *metal*, c'est aussi le lieu par excellence où s'exprime l'identité collective de cette communauté, notamment par le biais d'expressions corporelles. Pour le dire avec Weinstein – « at the concert an already existing subculture becomes concretized in a transitory community through the projection of itself in an idealized form » [WEINSTEIN, 1991 : 223], mais qui s'ancre dans le corps.

2.2 État de la recherche

La plupart des fans, des chercheuses et chercheurs s'accordent à dire que le *heavy metal* est né à l'aube des années 1970 en Europe, avec Black Sabbath en guise de figure de proue.⁴ Il semble en revanche que l'un des premiers articles académiques à se pencher sur le phénomène est celui de Will Straw publié en 1984 « Characterizing Rock Music Cultures :

⁴ Le débat, tant académique qu'émique, est encore vif pour mettre un nom sur le premier groupe de *heavy metal*, mais le titre se dispute généralement entre Black Sabbath et Led Zepplin. Voir DUNN, McFADYEN, JOY WISE 2005 ; WEINSTEIN, 1991 ; GUIBERT & HEIN, 2006.

The Case of Heavy Metal ». Tout comme le *metal* est un dérivé du rock, les premières études portant sur le *metal* à partir des années 80 sont issues du champ d'étude du rock. Gérôme Guibert et Fabien Hein sont les premiers à tenter de rendre compte de cette histoire académique en 2006 [GUIBERT, HEIN, 2006 : 5-18]. Ils identifient dans la courte histoire des *metal studies* trois périodes essentielles. La première - la phase pionnière, "pré-sociologique" - est menée d'abord par des journalistes et critiques musicaux, pour la plupart versés dans la musique rock. Le son *metal*, dans toute sa nouveauté et son agressivité, n'est pas bien reçu par ces vétérans d'un rock qui tâche et aurait déjà tout dit.⁵ Les critiques pleuvent également du côté de la frange conservatrice et catholique de la société américaine, du fait notamment de l'imaginaire jugé sataniste exhibé par certains groupes. Les condamnations morales ne se font pas attendre, l'apogée de cette traque aux sorcières étant le débat devant le Congrès américain en 1985 autour du "porn rock", demandé par l'association conservatrice *Parents Music Resource Center*⁶, co-fondée par Tipper Gore, et qui devait définitivement condamner le *heavy metal* comme musique dangereuse. C'est dans ce contexte que la plupart des psychologues vont se pencher sur le "cas" du *metal*, en cherchant un lien entre goût esthétique, comportements violents et penchants autodestructifs, qui constituent ainsi le deuxième volet (psychologique, donc) de cette première phase des *metal studies*.

La deuxième vague d'étude est caractérisée par des recherches de type académique, aux orientations multiples. Jusque dans les années 2000, la majorité des études étaient effectivement de nature psychologique, à la suite desquelles les premières recherches de nature sociologique voient le jour, à commencer par les deux jalons de la discipline : *Heavy Metal, the Music and its Culture* de Deena Weinstein (1991) et *Running with the Devil. Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music* de Robert Walser (1993). Il s'agit là des premières recherches de fond sur le sujet. Alors que le *metal* est attaqué aussi bien de la droite que de la gauche, Weinstein s'érige contre ceux qui comme Adorno, Shils ou encore Dwight Macdonald font – au nom d'une haute culture fantasmée – du rock et de ses cousins une musique brutale et sans intérêt. « It is necessary to note [...] that elitist criticism, by

⁵ Les critiques sont particulièrement acerbes. L'une des plus créatives est rappelée presque avec fierté en préambule de son livre par Deena Weinstein : « Heavy metal : pimply, prole, putrid, unchic, unsophisticated, anti-intellectual (but impossibly pretentious), dismal, abysmal, terrible, horrible, and stupid music, barely music at all [...] music made by slack-jawed, alpaca-haired, bulbous-inseamed imbeciles in jackboots and leather and chrome for slack-jawed, alpaca-haired, downy-mustachioed imbeciles in cheap, too-large T-shirts with pictures of comic-book Armageddon ironed on the front. » [WEINSTEIN, 1991:1]. À propos de Black Sabbath un autre critique écrit qu'ils ont la « sophistication of four Cro-Magnon hunters who've stumbled upon a rock band's equipment » [*Ibid.*, 2] ! Outre l'inventivité de ces critiques, elles illustrent bien à la fois la réticence que le *metal* provoque à l'époque dans le cercle du rock, pourtant proche musicalement, et l'image primitive et brute qui colle au genre.

⁶ L'association est aussi à l'origine des petites étiquettes "Parental Advisory, explicit lyrics" présentes sur certains albums. Si le but était de pousser les artistes à l'autocensure en faisant planer la menace d'une limitation de leur public cible, l'objet est vite devenu source de fierté et gage d'authenticité au sein de la scène. Le "PMRC Senate Hearing" devait enterrer le *heavy metal* ; il est finalement devenu un piédestal pour construire l'image transgressive (émique) d'un *metal* envers et contre tous et reste aujourd'hui encore dans la mémoire des fans comme un grand moment d'histoire. Lorsque des photos du PMRC ont été projetées à la Modern Heavy Metal Conference 2016 d'Helsinki, la réaction de l'audience ne s'est pas faite attendre : applaudissements et hourras les ont accueillies. Parmi les souvenirs qui font sourire les fans, celui de Dee Snider, chanteur irrévérencieux des *Twisted Sisters*, qui apparaît à la barre fidèle à lui-même, maquillé, extravagant, et qui, dans un long réquisitoire, va déconstruire l'idée selon laquelle le sens des paroles des chansons sont comme déposés dans la tête des auditeurs, faisant de ceux-ci de complets *cultural dopes*, incapable de résister : « songs allow the person to put their own imagination, experiences and dreams into the lyrics. People can interpret it many ways. Miss Gore was looking for sadomasochism and bondage and she's found it, someone looking for surgical references would have found it as well » dit-il à propos du morceau *Under the Blade* [DUNN, McFADYEN, JOY WISE 2005].

denigrating the audience, is unable to take it seriously and to see it on its own terms » [WEINSTEIN, 1991 :94], écrit-elle, annonçant par là même la tâche qu'elle va tenter à son tour d'assumer ; prendre le *metal* et ses adeptes au sérieux, pour les comprendre en leurs propres termes. Walser ajoutera à l'analyse sociologique une coloration musicologique, héritée de sa pratique de guitariste. Cette seconde phase inaugure l'étude du *heavy metal* comme phénomène de sous-culture (*subculture*). Aujourd'hui, la tendance est aux *cultural studies* et de plus en plus d'études de nature musicologique et ethnomusicologique [BERGER, 1997 ; KAHN-HARRIS, 2007 ; BAULCH, 2003] voient le jour, constituant la troisième phase identifiée par Guibert et Hein.

Andy R. Brown, dans sa propre lecture du paysage littéraire des *metal studies* [BROWN, 2011], organise celui-ci selon d'autres critères, mettant en avant le parcours accidenté qu'a connu le *metal* pour passer, selon lui, du statut d'un « sub-genre of rock music with low cultural status [...], [to] the object of academic enquiry » [BROWN, 2011 : 223]. Brown rassemble d'une part les écrits qui ont soutenu une lecture d'emblée négative du *metal* (journalistes, conservateurs, psychologues) et, d'autre part, les "Aca/Fan"⁷ à la Weinstein et Walser, qui assument une approche plus sympathisante du *metal*. Pour ces derniers, les tentatives passées de stigmatiser les fans de *metal* comme déviant·e·s est un exemple typique du phénomène de labélisation de Becker [BECKER, 1963]. Alors plutôt que de se concentrer sur les symptômes – la violence présumée du *metal* – les sociologues vont tâcher de remonter aux sources, c'est-à-dire essayer de comprendre quelles sont les motivations et les valeurs des membres autoproclamé·e·s de cette "sous-culture".

Brown conclut – s'inspirant de la notion de champ de Bourdieu – que les *metal studies* sont plus caractérisés par le conflit que la continuité, notamment autour de l'épineuse question de la relation éthique entre les académicien·ne·s et les fans. Il a le mérite de pointer du doigt les désaccords au sein des différentes vagues de recherche (tous les psychologues n'ont pas cautionné cette lecture déviante du *metal* ; Walser et Weinstein sont en désaccord sur le rôle de la masculinité dans le *metal*, etc) et de problématiser les vrais défis méthodologiques qui apparaissent avec l'approche des Aca/Fan en engageant leur goût dans l'étude. En revanche, ce domaine de recherche m'apparaît moins, en tout cas dès sa phase "sociologique", comme un ensemble d'oppositions conflictuelles incommensurables que comme une somme d'analyses qui – comme le veut la complexité du sujet – se croisent, se superposent et se complètent, multipliant les perspectives dans l'optique de mieux approfondir et cerner le sujet. Les *metal studies* sont aujourd'hui un champ d'étude en pleine expansion, comme l'illustre les multiples conférences ayant lieu de par le monde chaque année (depuis l'autoproclamée "first global conference, metal, music and politics" à Salzburg en 2008 [GUIBERT, 2006 : 199] à la "Modern Heavy Metal Conference" annuelle d'Helsinki en passant par la "Heavy Metal and Popular Culture" de Bowling Green en Ohio en 2013) et la naissance à la suite de la conférence de 2008 de l'*International Society for Music Metal Studies*, « mouvement d'institutionnalisation en provenance du terrain »

⁷ Emprunt fait à Jenkins, qui désigne ainsi "a hybrid creature which is part fan and part academic." » [<http://henryjenkins.org/aboutme.html>, consulté le 16.06.16, voir aussi JENKINS 1992].

[GUIBERT, 2006 :199], accompagné de son propre journal *Metal Music Studies* (trois numéros à ce jour).⁸

La *Metal Studies Bibliography Database* (MSBD)⁹ illustre bien l'éclatement de la discipline, qui gravite aujourd'hui autour de quatre problématiques récurrentes : la globalisation du *heavy metal* ; le rapport entre *metal* et autres genres musicaux ; le rapport avec la religion ; la question du genre dans le *metal* [BROWN, 2011 ; GUIBERT, HEIN, 2006]. Une lecture attentive de la bibliographie rend vite compte de la relative absence de la question du corps, malgré son importance au cœur des pratiques et malgré l'intérêt de plus en plus appuyé des sciences sociales pour la recherche qualitative, qui laisse plus de place à une anthropologie du sensible et des affects. Les critiques du féminisme contre l'androcentrisme ou encore les critiques post-structuralistes ont amené un nombre de plus en plus important de chercheurs et de chercheuses à essayer de reformuler l'importance du corps dans la compréhension du social. Le champ des *metal studies* est, malgré l'absence d'étude de fond sur le sujet, sensible à ces évolutions et voit émerger de nouvelles formes de recherche, appelées "moshography", à savoir une « metaphoric, methodological practice and transgressive, subcultural form of expression [that] draws attention to the embodied, sensual aspects of subcultural practices in the moshpit » [RICHERS, LASHUA, SPRACKLEN, 2014 : 91]. Il y a là une volonté prometteuse d'attirer l'attention sur les pratiques incarnées, à se concentrer sur le sensoriel, le non-verbal, à l'image aussi de Driver et Bennett, qui en font leur programme de recherche [DRIVER, 2011 ; BENNETT & DRIVER, 2015]. À l'origine de ces initiatives se trouve un même constat : il y a eu au sein de l'étude des musiques populaires « a lack of critical engagement with the senses and their relationship with space, identity, gender, and performativity » [RICHERS, LASHUA, SPRACKLEN, 2014 : 91] qu'il convient de combler. Les "moshography", encore minoritaires mais en voie d'expansion, s'inspirent donc de méthodes incarnées, telles que la "sensuous ethnography" de Stoller, qui invite au réveil du corps pour mieux fusionner les approches intellectuelles et sensorielles [STOLLER, 1997 : xv]. Malgré ces nouvelles approches, force est de constater que lorsque le corps est abordé, il l'est souvent comme moyen et non comme fin, que ce soit pour traiter de perspective genre [RICHERS, 2011] ou d'irruption du sacré [MONBELET, 2005]. Rarement l'"apprendre par corps" [FAURE, 2000] n'a été traité en soi, comme certains l'ont fait dans d'autres domaines [voir DOWNEY, 2005, pour la Capoeira ou WACQUANT, 2000, pour la boxe]. Pourtant, le corps apparaît comme un vecteur d'échange et de partage central au sein du *metal*. C'est donc avec une sensibilité accrue pour les méthodes dites de la "sensuous ethnography" et de la "moshography" que je vais tâcher d'analyser le corps dans le *metal*.

⁸ À titre d'exemple, 2016 semble à son tour être une année particulièrement active dans le domaine, avec l'organisation de plusieurs conférences (la Modern Heavy Metal Conference d'Helsinki en juin/juillet, la Extreme Music Conference, Hearing and Nothingness d'Odense en décembre, etc) et la sortie de nombreux ouvrages (*Global Metal Music and Culture*, *Heavy Metal Music and the communal experience*, *Heavy Metal Studies and Popular Culture*,...) qui prouvent encore s'il en est la vitalité du domaine.

⁹ La bibliographie, éditée la première fois par Fabian Hein et Keith Kahn-Harris pour l'édition spéciale du journal Volume! [GUIBERT & HEIN, 2006] dédié aux scènes *metal*, est maintenue à jour sur le site de l'ISMMS, <https://www.ucmo.edu/metalstudies/index.html>.

Ces méthodes supposent une approche post-cartésienne, non-dualiste du corps, qui tente de naviguer entre les pièges tendus par le solipsisme et le béhaviorisme. Le corps y est vu comme quelque chose de social et non pas comme un simple objet réduit à ses caractères physiologiques ou à ses fonctions, comme le voulait l'anthropologie physique. Dans ce travail, j'essaie d'en faire une lecture culturelle, à savoir que le corps est à la fois source de discours et lieu d'inscription de valeurs, « not only socially constructed, and therefore traversed by vectors of power, but socially constructing ; as the fount of communal sense, joint sensation, and skillful action », [WACQUANT, 2005 : 454] comme l'explique Wacquant pour son étude des boxeurs. Dans son fameux texte sur les techniques du corps, Mauss a montré en quoi même les pratiques les plus ordinaires, telles que marcher et dormir, ont une importante composante culturelle [MAUSS, 1934]. Le corps est le support d'attitudes, de valeurs, d'habitudes qui sont le résultat d'un apprentissage social souvent inconscient et mimétique – c'est le corps "socially constructed". Mais le résultat de ce processus d'apprentissage aboutit aussi au corps "socially constructing", en cela qu'il façonne en retour l'expérience sociale et, en l'occurrence, la façon de consommer la musique. Analyser le corps dans le *metal*, c'est autrement dit une porte d'entrée vers une compréhension qualitative et sensible du *metal*, tel qu'il s'inscrit dans la trame de vie de ses amateurs et amatrices.

Aujourd'hui, ce sont les *cultural studies* qui ont repris le flambeau à la psychologie pour tenter d'enquêter sur ces aspects et de saisir l'influence du *metal* sur les fans et inversement. Les *metal studies* sont désormais un champ d'étude mûr et riche qui ne cesse de s'étendre, mais dont les défis sont énormes ; comment mener une analyse fine du *heavy metal* sans pour autant l'intellectualiser à outrance ? Quels sont les avantages et les inconvénients de l'émergence de ce champ d'étude et quelles stratégies de légitimation y sont déployées ? Comment négocier la position de l'Aca/Fan ? Autant de questions auxquelles il a fallu me confronter avant de poursuivre l'enquête sur le terrain. Si chacune mériterait un chapitre, pour les besoins de la présente étude, je me concentre sur les problématiques les plus pressantes, à savoir, celles du rapport à mon terrain, à ses objets et à ses participant·e·s.

2.3 Aux portes de l'indicible, l'"objet" musical à l'épreuve des sciences sociales

« Immortel Mozart ! Toi, à qui je suis redevable de tout ; toi, grâce à qui j'ai perdu mon esprit, senti mon âme frappée d'étonnement, éprouvé dans mon être le plus intime une épouvante ; toi, à qui je dois remerciements pour avoir rencontré dans ma vie quelque chose qui réussit à me secouer ; toi, à qui je rends grâce, enfin, pour n'être pas mort sans avoir aimé [...] » [KIERKEGAARD, 1843 : 42].

À la première lecture des « étapes érotiques spontanées » du philosophe danois Søren Kierkegaard, ce qui surprend est le ton pour le moins passionné de l'auteur. La véhémence

du propos peut décourager ; comment s'y entendre pour dialoguer avec celui qui est déjà tout entier pris dans la passion ? Mais bien vite, la logique du choix de Kierkegaard nous rattrape : la musique, à son sens, ne peut pas se faire entendre par la raison. Aucune explication ne saurait donner la cause de la soudaine élévation que l'écoute attentive et profonde d'un morceau peut produire en soi : « la musique ne peut pas expliquer pourquoi il en est ainsi, - ce serait au-dessus de son pouvoir ; l'état d'âme même ne peut pas être exprimé par la parole, - il est trop lourd et trop dense pour être porté par la parole, et il n'y a que la musique qui puisse le rendre » [*ibid.*, 63]. Dans ce balai des sens, la raison serait dépassée. Ainsi, nous nous trouvons d'entrée de jeu avec les deux termes de l'équation dont il s'agira de comprendre les liens : la passion (celle de l'auteur du texte ; celle des fans de *metal*) et le silence existentiel (qui nous en séparerait).

Or, l'art et les sciences sociales – qui œuvrent à cette compréhension – ont rarement fait bon ménage. Bien souvent, les sociologues, à l'instar de Bourdieu, tentent de déconstruire l'esthétisme comme une forme d'élitisme caché, ce qui fait dire à R. Moulin que la sociologie « [...] est perçue comme une entreprise de désacralisation et de profanation » [cité par HENNION, 1993 : 120]. Le goût ne serait qu'une illusion dictée par des normes sociales. Pour Kant, le plaisir du beau est à la fois quelque chose d'universel et d'explicable ; de façon similaire, Kierkegaard saisit la musique comme une sorte d'infra langage, impénétrable, car entièrement subjectif et, donc, mystérieux. La raison reste au seuil. Pour Bourdieu en revanche, par leurs préférences Kant (et autres Kierkegaard) ne font que célébrer le goût partagé d'une classe privilégiée, car le goût serait un instrument de distinction sociale et de domination, qui permet à une classe d'imposer son bon goût en stigmatisant celui des autres. Hennion résume cette dichotomie entre les postures des philosophes et de Bourdieu comme d'une part une forme d'esthétisme, qui considère la musique de façon autonome, comme si elle n'évoluait pas dans des sociétés, et d'autre part, une forme de sociologisme, soit l'étude de la société sans musique [*ibid.*, 297]. En somme, l'objet musical est ici tout ou rien ; soit le goût est réduit à l'objet, soit au social.

Ces postures sont le fruit d'une histoire que Lahire, dans son étude sur l'art, a longuement analysée. Il remarque que l'art est perçu aujourd'hui comme « une forme de sacré sans dieu » [LAHIRE, 2015 : 229], du fait de son évolution au fil des siècles. Entre la fin du Moyen-Âge et la Renaissance s'opère effectivement la rupture entre l'art d'une part et l'artisanat de l'autre, dont les artistes ont longtemps été dépendants. Selon lui, l'art est structurellement lié à des sociétés hiérarchisées qui opposent, grâce à ses institutions, le haut comme le sacré, le spirituel, au bas comme le profane et le corporel [*ibid.*, 209]. Pour monter les échelons de la noblesse, les artistes ont donc mis l'accent sur le travail intellectuel de leurs pratiques plutôt que manuel, ce qui leur a permis d'occuper « une position haute dans l'espace structuré des pratiques sociales » [*Ibid.*, 171]. Depuis, l'"artiste" suscite un important imaginaire collectif, un sacre qui fait de lui un démiurge à petite échelle. Par voie de conséquence, l'œuvre d'art serait dotée d'une "aura" à laquelle les grands esprits ne pourraient qu'être sensibles.

Force est de constater que les philosophes souvent succombent à cette vision quelque peu mystique et nostalgique du grand art, qui laisse ouverte la possibilité d'une

transcendance esthétique, d'un cadre universel sacrant et distinguant définitivement le grand art du reste. C'est pourtant ignorer tout ce qui se joue dans l'art pour en faire une lecture uniquement esthétisante. Par contraste, l'ouvrage de Bourdieu sur *L'amour de l'art* montre avant tout, selon Hennion, que l'amour de l'art n'est pas de l'amour de l'art, mais autre chose. Ainsi, il ne prend pas l'œuvre au sérieux, mais s'en sert comme moyen pour démontrer autre chose. À l'inverse, prendre l'objet au sérieux risque de faire glisser l'analyse du côté de l'esthétisme, en plus de faire du sociologue – pour un Bourdieu – le "dupe" du discours et des croyances des acteurs et actrices, au lieu d'en montrer les mécanismes.

Comment alors parler et commenter l'objet musical sans désacraliser la musique au point de la faire disparaître ? Pour Hennion, ces deux postures opposées ne doivent pas être purement et simplement disqualifiées, mais doivent servir de garde-fou : il faut pouvoir les reconnaître et les nommer sans les répliquer. « La règle du jeu devient facile à énoncer, sinon à suivre : s'interdire d'avoir recours à l'un ou l'autre de ces deux registres opposés et complices, la reconnaissance de la musique comme transcendance, et sa dénonciation comme croyance fondant le groupe social » [HENNION, 1993 : 21]. À la manière de Foucault, il faut, en plus d'identifier ces discours, réfléchir à qui les tient et pourquoi, dans quelles optiques. Ma tâche idéale est de faire une analyse sociale du phénomène musical spécifique qu'est le *heavy metal*, en tâchant de comprendre ce qui s'installe dans la musique, sans être réductrice.

Pour se faire, l'objet musical n'est plus une simple donnée externe, fixe, dont il faudrait montrer les tenants et aboutissants, mais un composé incertain, fait de liens qui se nouent et se dénouent sans cesse :

« Et bien non, ces humains rassemblés, ils sont par exemple, ici, en train d'écouter de la musique. Une musique qui fait autre chose que ce que les humains rassemblés autour d'elle voudraient qu'elle fasse, autre chose que ce qu'ils ont programmé. C'est pour cela qu'ils l'écoutent, elle leur fait quelque chose qui n'est pas seulement un double d'eux-mêmes, un miroir un peu vain. Toute "faite" qu'elle est, elle a sa propre capacité d'agir. Elle fait œuvre, en ce sens, ce qui n'a rien à voir avec le fait de la prendre pour un objet absolu » [HENNION, 2013].

Pour éviter ces extrêmes analytiques – le tout est subjectif ou le tout est social – il faut à la fois reconnaître la place faite à l'objet et celle au social, pour analyser leurs médiations. La musique, si insaisissable dans le radar des chercheurs et chercheuses, l'est aussi pour les fans, qui confrontent leurs goûts aux événements, aux autres, aux circonstances. S'ouvrir à leurs discours est peut-être le meilleur moyen de naviguer entre ces deux pôles. Mes répondant·e·s m'ont souvent décrit l'épisode crucial de la découverte du *metal* comme d'un événement qui va définitivement "changer la vie". Luke se rappelle avoir ressenti un "sentiment de libération", comme s'il parvenait enfin à exprimer une énergie qu'il avait été incapable de libérer jusque-là. La première écoute d'un CD de *metal* est souvent de l'ordre du choc existentiel, comme l'a remarqué dans son étude Alexis Mombelet [MOMBELET, 2005 : 35]. Ainsi, la découverte de la spécificité du son *metal* a son importance, mais à s'arrêter là, on manquerait tout ce qui précisément change la vie, qui n'est de loin pas que

l'écho d'un choc esthétique, mais de tout ce qui vient avec, soit le monde du *metal*, fait de liens sociaux, d'imaginaire et de plaisir. En ce qui me concerne, je ne peux que réaliser à quel point la découverte de ce milieu a modelé mes choix de vie et mon expérience fait écho à celles de mes intervenant·e·s, à l'instar de Ben :

« J'arrive pas à mettre le doigt sur ce qui fait précisément la sorte de magie du metal, mais y a quelque chose que je trouve ultra sympa dedans. Mais tu sais, c'est peut-être lié au sentiment que j'avais eu adolescent. En fait, c'est une illusion que t'as quand t'es gamin, parce qu'on se fait des amis dans le metal, on se fait un cercle assez restreint et y a plein de gens qu'on croise en soirée, on est très amis, mais après on garde pas forcément contact. Je crois pas que c'est genre un énorme réseau d'amitié. Y a beaucoup de camaraderie, mais c'est pas créateur d'amitié, tu vois. Mais quand t'es adolescent, tu vois pas le côté éphémère de cette fraternité. Et quand t'es adulte, ça te dérange pas, parce que t'as déjà ton cercle. Et du coup, je crois que j'associe le metal à ce sentiment d'appartenir... d'être aimé. C'est un peu fort, mais c'est vraiment ça, d'être aimé. Je crois par exemple que si quelqu'un découvrait le metal à 30 ans, il sentirait pas la même magie. Je crois que c'est très lié à un besoin de reconnaissance, d'appartenance et d'amour que t'as quand t'es ado et je crois pas que ceux qui le découvrent sur le tard voient la même magie. » [Ben]

Pour Ben également, le *metal* a joué un rôle crucial à l'adolescence, grâce à la camaraderie de la scène à propos de laquelle il reste toutefois lucide. Le *metal* commence par fasciner, puis s'immisce dans la vie des fans jusqu'à lui donner une inflexion, jusqu'à modeler leur existence, quitte à s'en affranchir un peu avec le temps. Luke ajoute : *« pour moi, n'importe quoi peut être metal. C'est pas comme certains disent une philosophie de vivre, ça je trouve pas du tout, mais c'est juste que ça peut influencer n'importe quoi. Ça peut influencer la façon de parler ou de se comporter. Je pense que certaines personnes, si elles n'étaient pas des métalleux, elles seraient moins justes. [...] Donc le metal, c'est pas une philosophie, mais c'est quelque chose qui a toujours une part importante dans ta vie, ça influence »* [Luke]. Ce "choc existentiel" qui "change la vie" est provoqué par une expérience esthétique, mais se révèle d'envergure bien plus large. Entrer dans la *scène metal*, c'est entrer en même temps dans un autre paradigme, dans un autre monde, animé par ses propres référents sociaux et culturels. C'est cette imbrication qu'il me faudra saisir au travers de la médiation de la passion et du corps. Keith Kahn-Harris s'y est essayé, mais à ses yeux, les fans manquent le vocabulaire pour expliquer concrètement ce que provoque chez eux le *heavy metal* et parlent de façon vague d'"énergie" et de "puissance" [RICHERS, 2016]. À cet égard, il m'apparaît plutôt que Keith Kahn-Harris n'a pas su être suffisamment à l'écoute de ces intervenant·e·s. De fait, de mes entretiens ressortent trois éléments qui m'encouragent à mettre en erreur Kahn-Harris et qui forment en même temps un programme de recherche :

- Le premier est la passion qui transpire des échanges que j'ai eu avec les fans. Or, pourquoi l'anthropologie devrait s'en remettre qu'à la raison et devrait se refuser une anthropologie du plaisir, des affects, qui peinent à trouver une expression dans la langue ? Cette anthropologie du plaisir est non seulement possible, mais souhaitable,

car « le goût des œuvres d'art est un goût irrévocablement *mêlé*, reconnaissable, en tout époque, à cette *mixité* même, tirant vigueur de sa diversité, exalté par l'indécidabilité des frontières entre saveurs multiples, des plus intellectuelles aux plus affectives ou aux plus sensorielles » [PASSERON, 1996 : 103]. En d'autres termes, la passion est impure. Paradoxalement, étudier anthropologiquement la valeur du plaisir et de la passion ne revient pas à se soumettre aux goûts de chacun·e dans une subjectivité totale qui serait une impasse, mais permet d'éclairer « les comportements et représentations des individus dans le rapport qu'ils instaurent aux œuvres autant que les processus sociaux et culturels qui concourent à fonder la valeur artistique de celle-ci » [FLEURY, 2010 : 116]. Le plaisir, trop souvent écarté et considéré comme futile, doit être pris au sérieux, ce qui n'empêche pas de tâcher de saisir – avec les participant·e·s – de quoi cette passion est le nom et de mettre en évidence ce qui se joue en elle. Cette perspective permet alors de saisir en quoi les fans travaillent leur passion autant qu'elle les travaille. Le goût, plutôt qu'un savoir affirmé jeté à la face du monde, est un croire collectif.

- Ainsi, il faut revoir cette vision romantique de la passion comme indicible, car purement émotionnelle et insaisissable. À l'écoute de mes intervenant·e·s, comme ci-dessus, on entrevoit déjà que la question de la passion outrepassa les considérations esthétiques, auxquelles se mêlent de façon complexe toute sorte d'entreprises sociales. S'il est difficile de percer les mystères du goût, il est à la portée des sciences sociales de le comprendre, car « dans cet attachement, il y a toujours un objet du goût, il y a toujours un collectif produit *par* cet amour commun et qui aime en commun. Il y a toujours un corps (le corps qui commence à aimer, celui qui se fait lui-même pour être capable de sentir un objet), et enfin un dispositif technique : des façons de faire, des lieux, des moments, des objets et des techniques » [HENNION, 2003/4 : 115]. Hennion préfère pour cette raison le terme d'attachement ou de goût à celui de passion, pour mieux mettre en valeur le fait que l'amour pour quelque chose est alimenté par une activité réflexive et en l'occurrence collective, qui peut s'étudier en comprenant comment se structure ce collectif.
- Par conséquent, un objet aussi fuyant que la musique ou la passion doivent nous guider vers de nouvelles méthodes de recherche. Il peut être en effet assez désarmant pour la chercheuse ou le chercheur de se retrouver face à un objet en partie immatériel, dont l'expérience pourrait se résumer à : « écouter, c'est ne pas pouvoir garder, et en faire l'épreuve. C'est entendre s'éloigner, se perdre comme un écho fugace, ce que l'on écoute. Ecouter c'est ne pas pouvoir maintenir, maintenir présent. C'est ne pas pouvoir retenir. C'est ne pas pouvoir revenir. Ce que l'on écoute n'est jamais présent mais passe et ne fait que passer. Ce qui n'a pas été entendu ne le sera plus. Ce qui a été entendu ne sera gardé qu'en mémoire, c'est-à-dire bien gardé comme perdu, sans pouvoir jamais s'assurer que l'on a bien entendu, sans pouvoir se rassurer » [CORNU, 2013 : 211-212]. Certes, la musique dispose aujourd'hui de supports matériels pour accompagner les mélomanes dans leur passion et de dispositifs techniques et contextuels, mais « même sous sa forme enregistrée,

l'auditeur n'a pas l'œuvre en face de lui, saisissable d'un coup, mais une durée, qu'il ne peut comprendre que s'il s'y abandonne – adieu la distance critique –, et commenter que s'il en est sorti, à travers la reconstruction de sa mémoire » [HENNION, 1993 : 286]. Le ou la chercheuse héritent de la même position, d'où ma faveur pour une forme d'auto-ethnographie, qui permette de dépasser les approches philosophiques de la passion musicale – certes magnifiques, mais souvent mystiques – pour se donner la possibilité de comprendre le microcosme social qui se construit en concert. La musique est un événement, une situation, qui fait surgir quelque chose ; c'est un faire. En concert, il s'agit moins d'un face à face abrupte entre un sujet et un objet qu'un collectif en train de se former.

Comment donc saisir l'émotion ? Comment rendre compte de la passion, sans jouer de superlatifs plus vides les uns que les autres ? Voilà la grande difficulté. Pour saisir ce collectif, il faut d'une part en prendre acte et « suivre un art qui ne se définit pas par la fermeture sur un objet fini [matériel ou non], mais par la mobilisation active d'une foule de participants, hommes et choses, instruments et écrits, lieux et dispositifs » [HENNION, 1993 : 290] et, d'autre part, s'efforcer de faire partie de ce collectif et ne pas oublier qu'on ne peut pas complètement prendre le corps pour objet, puisqu'il nous est pas étranger, on *est* un corps, on ne l'a pas seulement. Comment pourrait-on l'approcher si on ne le comprend que partiellement ? À cet égard, la voyageuse suisse Ella Maillart raconte ce sentiment étrange qui l'a prise alors qu'elle observait un pèlerinage à la tombe d'un imam en Iran :

« Comme les autres j'avais baisé une grande porte d'argent splendidement travaillée en repoussé, puis une porte sombre en bois sculpté ; comme eux j'avais appuyé mon front moite contre une paroi de marbre rose. Après cela, je ne pouvais plus les imiter : ils entraient en transe, ils regardaient sans voir. Moi, j'étais encore capable d'observer des détails. [...] Les pèlerins marmonnaient, criaient et pleuraient sans le savoir. Ils traînaient les pieds, ils frottaient leurs baluchons contre les murs saints. Entre un col remonté et un feutre tout déformé, un œil de femme brillait de fièvre. Des hommes en turban faisaient penser aux bêtes sauvages lorsqu'elles ont faim. Ils ne voyaient plus ce monde-ci : transformés par la passion, ils venaient de toucher quelque chose de plus grand qu'eux-mêmes.

Je n'aurais pas dû être là. Et les observer presque froidement comme je le faisais était indiscret, sacrilège même. Ce devait être le plus grand moment de leur vie, un instant pendant lequel, miraculeusement, ils allaient au-delà d'eux-mêmes. Qui donc étais-je pour les scruter ainsi ? » [MAILLART, 1952 : 170-171]

Ce sentiment de malaise guette aussi l'ethnologue qui tâche de s'appliquer dans une observation-participation quelque peu inconfortable. Le fait de ne pas participer à la ferveur collective en privilégiant l'observation crée une barrière. Incapable de comprendre ce qui anime les gens qui l'entourent, Ella Maillart rend sa présence indiscrete et croit trahir la confiance des participant·e·s. À l'inverse, à quel point peut-on "risquer" de se "laisser prendre" ? Le dilemme est le suivant : « il n'y a rien que ce que les participants y mettent,

dit l'ethnologue distancié – il ne fait qu'habiller avec des hypothèses savantes le discours de l'incroyant, aussi vieux que la croyance elle-même. Il y a présence réelle, affirme maintenant l'ethnologue moderne, devenu "participant". D'un côté le coup monté, de l'autre la foi, hors de portée de toute raison. Comment sortir du Grand Partage de la croyance ? » [HENNION, 1993 : 322]. Comme souvent, la solution est à l'intersection de ces positions extrêmes : en étant constamment sur le fil. Il s'agit d'être à la fois le « spectateur devenu analyste » et « l'analyste devenu spectateur » [*ibid.*, 318]. Ce qu'on observe et ce qu'on vit en tant que spectateur et spectatrice fait partie à la fois de ce qu'il faut analyser et des outils qui permettent d'observer. S'il est nécessaire d'utiliser son corps, ce n'est pas pour remplacer l'analyse, mais bien au contraire pour la compléter avec ce qui manquerait indubitablement si on se limitait à observer. Le corps est ce qui nous installe dans le monde ; pour la chercheuse que je m'applique à être, il devient aussi un analyseur, avec les nouveaux défis méthodologiques et éthiques que cela suppose.

2.4 Le "egg-head-banger"¹⁰ à la croisée des chemins

En ce qui me concerne, je suis tombée dans le chaudron du *metal* à l'adolescence. J'ai depuis appris à connaître ce milieu en fréquentant régulièrement des bars spécialisés, des concerts et festivals, principalement en Europe, en lisant des *fanzines* et magazines, en suivant des sites internet dédiés, etc. J'ai fait mes premiers pas dans le milieu sur des forums spécialisés, où j'ai commencé à tisser mon réseau dans la scène. Depuis, j'ai par moments été rédactrice pour un magazine et j'ai animé entre 2013 et 2014 une émission de radio sur le sujet dans un média amateur, qui m'a amené à rencontrer une part importante des acteurs et actrices de la scène locale. Je ne peux donc cacher ma sympathie pour le genre, étant donné que j'en écoute depuis plus de dix ans, si bien que ma recherche s'insère par nécessité dans ce que Brown désigne comme les "sympatisant·e·s" du *heavy metal*. Or, il me paraît essentiel qu'une réflexion de fond soit menée sur la façon dont, comme l'écrit Brown, les « metal studies and metal scholarship redraw the relationship between the academy, the metal music field and fandom » [BROWN, 2016 : 9]. L'*insider research*, est-ce vraiment là ce piège si redouté ?

Comme l'a déjà relevé Alain Müller [MULLER, 2015]¹¹, il n'est pas sans danger pour un chercheur ou une chercheuse d'énoncer vouloir faire de son quotidien un terrain de recherche. Malgré le rapatriement des terrains d'anthropologie de l'"exotisme" du lointain au "proche" lors de ces dernières décennies, les méthodes de recherche portent encore la marque de ce fameux "regard éloigné" hérité de Lévi-Strauss, qu'il serait nécessaire d'adopter pour mener un travail digne de ce nom. La recherche en science sociale suppose en effet la mise à distance de l'objet d'observation à travers une double construction : à la fois construction de l'autre comme objet et construction de son propre regard scientifique

¹⁰ Terme emprunté à Andy R. Brown et à son keynote « egg-head-banger ? Critical reflections on a "career" in metal studies » prononcé le 30 juin 2016 à Helsinki dans le cadre de la Modern Heavy Metal Conference 2016. Le terme d'argot "egghead" désigne de façon un peu péjorative l'intellectuel [BROWN, 2016].

¹¹ Cette la partie réflexive autour de la notion d'*insider research* se base principalement sur cet article d'Alain Müller.

comme objectif. Malgré les critiques nourries des mouvances post-modernes de cette posture, ce qu'on appelle l'*insider research* ou *complete member research* – que je suis censée mener – tend encore à souffrir d'un manque de légitimité, car la trop grande place qui y est faite à la subjectivité menacerait l'intégrité de la recherche. Ainsi les études faites en "insider" doivent sans cesse être justifiées et, là encore, Alain Müller met en garde contre deux pièges essentiels : se défendre de perdre sa distance critique malgré sa proximité avec son sujet et ainsi renforcer la légitimité écrasante de l'*outsider research* ou participer à une construction de l'authentique en s'autoproclamant *native* [MULLER, 2015 : 5]. La distinction entre *insider* et *outsider research* repose en fait sur deux idées préconçues : l'existence de frontières facilement identifiables entre les groupes et le caractère monolithique des identités. Pourtant, « être insider ne doit pas être considéré comme le fait d'être "une sorte de gens", mais plutôt comme le fait de posséder des compétences opératoires dans des activités spécifiques qui constituent le sujet de la recherche ethnographique » [MULLER, 2015 : 8]. Être *insider* est une question de contexte et non pas un trait intrinsèque ; si j'ai pu être identifiée comme *insider* alors que j'animais mon émission radio de musique, je peux tout aussi bien être identifiée comme *outsider* si je n'affiche pas de signes distinctifs me rattachant à la scène ou si je participe à un événement d'un sous-genre de *metal* dont je ne connais pas les spécificités. Plutôt que deux pôles opposés, l'*insider* et l'*outsider research* sont les deux extrémités d'un continuum constamment réévalué par tous les participant·e·s et les risques de porter un regard biaisé sur son terrain sont les mêmes pour tous.

Ainsi, il n'y a que des connaissances situées, que des vérités partielles et partiales et la qualité du chercheur et de la chercheuse réside dans sa transparence et sa capacité à rendre le contexte idéal qui entoure nécessairement chaque pensée. Si la position revendicatrice de Weinstein était compréhensible au regard du contexte de l'époque, mon but n'est pas de donner au *metal* ses lettres de noblesse grâce à la machine légitimatrice de l'académie. Certes, j'ai dû malgré moi développer des stratégies de défense pour prouver le bien fondé de mon intérêt et devancer le sourire parfois narquois des pourfendeurs des sciences sociales¹², mais mon but n'est pas d'accepter l'étiquette de "vulgaire" souvent accolée au *metal* comme à d'autres genres dit "populaires" pour mieux proclamer ensuite son excellence. Il ne s'agira pas pour moi de tomber dans le misérabilisme en défendant un genre musical souvent perçu comme brutalement simple, violent et monotone, ni de tomber dans le relativisme. Pour se faire, je vais tâcher de penser *avec* mes intervenant·e·s, en adoptant l'optique de Kaufmann selon laquelle un·e intervenant·e n'a pas toujours raison, mais a ses raisons et c'est mon rôle en tant que chercheuse de me donner les moyens de les comprendre [KAUFMANN, 1996]. En d'autres termes, et pour citer Becker, « nous devons prendre le point de vue de la personne ou du groupe [...] dont le comportement nous intéresse, et comprendre le processus d'interprétation à travers lequel il construit ses actions » [BECKER, 1963 :195]. Si je m'engage à prendre au sérieux mes intervenant·e·s en ne les

¹² À plusieurs reprises lors de la MHMC16, les discussions informelles entre participant·e·s portaient sur les façons de défendre le statut des *metal studies* (de "deal with rejection") dans le milieu académique.. ! Pour ma part, contre la "hiérarchie de la crédibilité" je souscris à la position de Becker selon laquelle il n'y a pas de sujets sérieux et d'autres triviaux [BECKER, 2022], car *in fine*, l'anthropologie nous enseigne que « tout groupe de personnes – prisonniers, primitifs, pilotes ou patients – développe une vie à lui qui devient signifiante [...] » [GOFFMAN, 1961].

prenant pas pour des dupes, ce n'est pas pour tomber dans le penchant inverse, à savoir, considérer le savoir des agent·e·s comme nécessairement meilleur que le nôtre, auquel cas le ou la chercheuse ne fait que récolter des données. Comme le résume Becker : « il n'y a rien que je sache qu'au moins un des membres de ce groupe ne sache également, mais, comme je sais ce qu'ils savent tous, j'en sais plus que n'importe lequel d'entre eux » [BECKER, 2002 : 166]. Si les sociologues et autres anthropologues ont la possibilité de savoir autre chose, quelque chose de plus, ce n'est pas en méprisant le discours des agent·e·s ; leur avantage est avant tout circonstanciel.

Lahire, en héritier de Bourdieu, pourfend cette approche en mettant en doute la capacité de chacun à précisément remettre constamment en question les présupposés du monde social, car les pratiques quotidiennes reposent sur des états de faits, des socles de croyances, parfois pluriséculaires, qui sont difficilement conscients en permanence dans nos esprits, occupés par les points secondaires qui font l'urgence de la pratique. Il conclut avec Spinoza : « les hommes se trompent quand ils se croient libres ; car cette opinion consiste en cela seul qu'ils sont conscients de leurs actions et ignorants des causes qui les déterminent » [LAHIRE, 2015 : 63]. Par contraste, les sociologues auraient la possibilité de ne pas croire et de ne pas s'en laisser imposer. Hennion, tenant de la posture pragmatique, admet volontiers que les acteurs ne font pas perpétuellement de grandes théories sur la construction sociale du monde, ce qui ne les empêche pas en revanche de remettre en question leurs choix, renvoyant la sociologie critique à sa grande erreur d'ordre éthique : « c'est d'avoir fait peser, pendant vingt ans, un soupçon sur les amateurs et sur la notion même de goût. Plus l'amateur était grand, plus il était dans l'illusion. » [HENNION, RIBAC, 2003/4 : 118]. Hennion exprime ses réserves face à ces scientifiques qui cherchent à dénoncer les supposées illusions des fans pour leur révéler la vérité de leurs actes qu'ils seraient bien incapables de deviner par eux-mêmes, avec pour résultat que :

« jusqu'à présent, le travail du sociologue du goût l'a conduit à se faire des ennemis de tous côtés parce que sa théorie l'amène à dire à l'amateur lui-même qu'il se trompe ; à l'esthéticien, que sa science prend l'objet pour objet alors que ce n'en est pas un ; au psychologue, qu'il va chercher dans le cerveau de l'individu ce qui se trouve en réalité dans les codes sociaux ; et même contre le sociologue, il ne faut pas que les collectifs en question s'auto-produisent, l'amateur doit être absolument ignorant du fait qu'il s'appuie sur les autres et qu'il se forme par un collectif, pour que ce soit lui, le sociologue critique, qui, seul, peut et doit le lui révéler. Selon cette théorie, l'amateur est censé croire à l'objet » [HENNION dans FLOUX, SCHINZ, 2003] ».

Or, plutôt que croire aveuglement à leur objet, les amatrices et amateurs sont dans l'expectative ; « ils attendent que se passe quelque chose, entre eux, avec des objets, en eux, qu'ils savent pouvoir attendre à cause de leur parcours passé, de l'expérience partagée, des retours que les objets ou la pratique en question procurent... Ce n'est pas de la croyance, c'est la mise en place incertaine d'un commerce avec le monde. Les objets ne sont pas des totems ou des signes creux, ils répondent, mais

jamais de façon immédiate. C'est pour ça que les amateurs ont besoin d'être un collectif. Ils parlent tout le temps avec d'autres amateurs qui partagent leur amour pour le même objet » [*Ibid*]. Autrement dit, Hennion invite à penser *avec* et non pas *contre* l'acteur, ce qui appliqué à notre sujet, veut dire : « d'abord montrer ceux qui font du rock, ceux qui parlent du rock, et faire comprendre qu'ainsi ils parlent aussi du monde social, de la place qu'ils y occupent, de l'action qu'ils souhaitent exercer, des jugements qu'ils portent sur lui » [HENNION, MIGNON, 1991 : 3]. C'est le travail de l'anthropologue que d'essayer de restituer cette réalité-là, parmi d'autres, et de tenter d'en saisir tous les tenants et aboutissants. En m'inspirant de la théorie de l'interactionnisme symbolique dans laquelle Becker s'insère et du pragmatisme d'Hennion, j'aspire à comprendre la manière dont les actrices et acteurs se définissent mutuellement et définissent leur environnement.

Se donner comme règle de prendre au sérieux les participant·e·s de la scène implique de nouvelles méthodes de recherche, en l'occurrence, d'engager son goût et sa personne, au risque "de se laisser prendre", car mon sujet ne se laissera "intuitionner" qu'à la condition de le saisir *avec le corps* également. Face à des amateurs de vin, Hennion note : « quelqu'un leur a dit : "tiens, goûte donc ça". Au départ, ça a pu ne pas bien fonctionner, parce que le corps n'était pas entraîné. Mais ce petit décalage dans la posture, ce léger glissement, c'est cela la réflexivité qui permet aux amateurs d'aimer leur objet – et qui permet au sociologue pragmaticien de s'en emparer, d'y rentrer à son tour ! » [HENNION, entretien avec FLOUX, SCHINZ, 2003]. De la même façon pour les concerts, « le spectacle n'est plus vraiment à voir, il est à vivre, à vérifier dans sa propre gestuelle désarticulée » [LUCAS, 1991 : 90], ou comme l'écrit Hennion : il s'agit de « prendre le risque de l'engagement dans l'excitation collective dans la mesure exacte de l'analyse qu'il permet, et non pour la remplacer » [HENNION, 1993 : 318]. Il est facile à priori d'observer le corps des autres, mais tout aussi facile de l'objectiver. Pour espérer approcher une compréhension complète de l'implication du corps dans les concerts de *metal*, on ne peut que compléter cette observation par une pratique personnelle, qui informera l'analyse.

En ce sens, je ne peux que m'engager dans la voie de ce que l'on appelle "l'insider research". Sans être "native", mes connaissances et mes contacts m'ont permis un accès facilité au "terrain", selon la formule consacrée, à savoir que je maîtrise déjà certaines des compétences culturelles exigées dans la scène. De ma position, je déduis alors qu'avec un pied dans le milieu du *metal* et l'autre dans le monde académique, je peux tâcher d'opérer une traduction qui, je l'espère, sera enrichissante aux deux milieux. À défaut de dénoncer les prétendues illusions des fans, je m'engage à tâcher de défaire les clichés qui entourent non seulement le *metal*, mais aussi ceux, épistémologiques, qui entourent la pratique de l'anthropologie même. J'entends alors accompagner les amateurs et amatrices dans leur goût, rendre compte avec eux que leur passion n'a rien d'automatique et que personne plus qu'eux-mêmes ne ressentent « le caractère ouvert, indéterminé et par là contestable, *disputable* comme disent les Anglais, de l'objet de leur passion » [HENNION, 2013].

Pour se faire, je m'inspire pour une part des modèles de la théorie ancrée [GLASER & STRAUSS, 1967], en cela que j'ai rassemblé des années d'expérience au sein de la scène, avant même que ne me vienne l'idée de l'analyser, appliquant ainsi une démarche inductive.

J'ai pratiqué de nombreuses observations, en assistant depuis le début du travail, en 2016, à une vingtaine de concerts et à cinq festivals à travers l'Europe (Suisse, France, Allemagne, Finlande, Slovénie). J'ai mené des entretiens qualitatifs biographiques avec cinq membres de la scène.¹³ Il ne s'agit que de participants masculins, avec des niveaux d'investissement dans la scène assez différenciés, allant de très investi (le *metal* est son quotidien) à "simple" consommateur. Deux d'entre eux jouent activement dans des groupes. Ayant procédé par le biais du « convenience sampling » et du « snowball sampling », je n'ai pas cherché à mieux diversifier mon échantillon. Je reconnais que les questions genrées sont déterminantes dans le *metal*, mais précisément parce que c'est un sujet à part entière et complexe, j'ai préféré pour le présent travail ne pas réduire ce sujet à une évocation trop simpliste et renvoyer plutôt aux nombreuses études qui sont menées sur ce terrain¹⁴, sachant aussi que je dispose de mon expérience de femme au sein de la scène. Par ailleurs, chaque participant·e·s a ses raisons, ses expériences, qui méritent d'être comprises. Les pratiques ont une épaisseur, une complexité qui appellent à être éclairées et c'est ce que j'ai tâché de faire, avec un échantillonnage qui ne fait que proposer – comme toujours – quelques pièces dans un puzzle. Quant à ma méthode de travail, j'ai privilégié une méthode circulaire, de va-et-vient entre l'accès à l'information et la production d'hypothèses, en naviguant entre mes observations, mes données et la littérature secondaire. Ces quelques points de méthodologie établis, nous pouvons désormais entrer dans le vif du sujet.

¹³ Une description de ces intervenants est disponible en p.86.

¹⁴ Voir notamment RICHES, LASHUA & SPRACKLEN, 2014, qui se penchent sur la façon dont les femmes transgressent l'espace du *pit*, mais aussi RICHES 2016, KURENNAYA 2012, WEINSTEIN 2009.

3. Développement

3.1. "Louder than Hell", le cas heavy metal

Face caméra, le chanteur du groupe de *glam* Twisted Sister affirme sans sourciller : « if the drums are pounding, the bass is booming, the guitars are roachy and rough and the vocalist is screeching; that's heavy metal » [cite dans CARRUTHERS, 2006]. Cette entrée en matière est à l'image de la musique qu'elle décrit ; elle se veut sans concession. De fait, le *metal* laisse rarement les auditrices et auditeurs indifférent·e·s¹⁵ ; la pomme de discorde, c'est précisément ce son brut de décoffrage, cette puissance qui est source de plaisir pour les uns, d'agression pour les autres. Aaron, fan et musicien lui-même, me décrit ce son comme suit : « ça commence par les instruments ; la batterie tantôt rapide, tantôt agressive, avec beaucoup de basse, la guitare qui sera de toute façon distorsionnée, et pis une voix éraillée. Si tu mets tout ça ensemble, ça donne une musique pas forcément écoutable pour tout le monde, mais dans laquelle tu peux ressentir la puissance. Et c'est quand même un énorme travail de musicalité derrière. » Le *metal* dans sa forme la plus basique se caractérise par une forte distorsion des guitares, par une section rythmique appuyée formée par la basse et la batterie - qui use régulièrement de sa double pédale - et par un chant criard ou guttural pour la frange extrême, clair ou lyrique pour le reste, le tout porté par une forte amplification, si bien que l'impression générale, à l'oreille non initiée, peut être chaotique. Weinstein la décrit ainsi: « high volume, a wailing guitar, a booming bass drum, a heavy bass guitar line, and screaming vocals combine to release a vital power that lends its spirit to any lyrical theme » [WEINSTEIN, 1991 : 27]. Depuis quelques décennies, le *metal* s'est toutefois largement diversifié et cette description ne saurait épuiser le spectre complet de la scène.

À l'origine, le *metal* est né dans les années 70 au carrefour du blues et du rock'n'roll. Le *heavy metal*, que l'on raccourci volontiers à *metal*, porte d'ailleurs un nom qui évoque son lieu de naissance : les banlieues industrielles anglaises [WEINSTEIN, 1991 ; WALSER, 1993 ; GUIBERT & HEIN, 2006]. Dans son étude pionnière, Deena Weinstein appréhende le *metal* comme le prolongement de la révolution ratée des mouvements contre-culturels des années 60 et 70 issus du "Flower Power" [WEINSTEIN, 1991 : 13] et constate que « the class composition of the core metal audience is working and middle class, but the metal subculture is steeped in the blue-collar ethos » [*Ibid.*, 115]. À sa suite, les chercheuses et chercheurs perçoivent vite le *metal* comme une musique essentiellement blanche, faite pour des adolescents masculins issus des classes populaires. Depuis, le *metal* s'est globalisé, mettant à mal cette lecture démographique simplifiée de la *fanbase*, malgré l'insistance de Weinstein d'y voir encore et toujours la présence d'un "global proletariat" [WALLACH, BERGER & GREENE, 2011 : 16]. De nombreuses études ont pourtant permis d'élargir le

¹⁵ Une étude publiée en 2008 et menée en France par le Ministère de la Culture et de la Communication rend compte d'un style musical largement ignoré, voire détesté, ce qui accentue encore le contraste avec l'intensité de l'investissement d'une minorité dans cette scène musicale. Les résultats complets : <http://www.pratiquesculturelles.culture.gouv.fr/> Consulté le 08.11.16.

spectre, à l'image de celle de Christophe et G r me Guibert, menée en 2011, sur les participant s du plus grand festival français de *metal*, le *Hellfest* [GUIBERT & GUIBERT, 2015], concluant que « [the] metal fandom in the 21st century is now a well established taste community with a strong sense of its own history and a high degree of omnivorousness in the range of sub-genre preferences. It is also quite socially heterogeneous, in terms of social class background, although it appeals perhaps more to the well-educated, there is some evidence of class patterning in sub-genre preference » [*Ibid.*, 14].

Le terme *heavy metal* tel qu'il a été utilisé pour la première fois dans la presse porte toutefois les marques de son origine, puisque le parallèle est fait entre le son des industries et cette musique hargneuse, extrême, rutilante, à l'image d'un train lancé à toute vitesse. Au cours des années 70, le *heavy metal* s'affirme comme une version plus "hard" du hard rock, mais non sans peine. La décennie suivante signe en revanche une forme d'âge d'or du *metal*, auquel les médias grand public ont paradoxalement largement contribué. De 1987 à 1995, tous les regards étaient branchés sur MTV pour son show phare de l'époque, *Headbanger's Ball*. Avec une plage horaire d'une à deux heures hebdomadaires, MTV mettait à l'honneur le *metal* en passant en boucle clips et interviews, à une époque où les clips musicaux deviennent une alternative intéressante aux tournées couteuses. Au fur et à mesure que le *metal* gagne en visibilité, il concentre de plus en plus les critiques.   la fois bête noire de la gauche et de la droite, le *metal* est critiqué par la première pour son extase hédoniste qui remplacerait toute autre forme d'engagement politique ou social et est donc condamné comme un plaisir défendu ; pour la seconde pour son anti-christianisme. Dans tous les cas, le *metal* apparaît à ses détracteurs et d tractrices comme une menace par le risque d'aliénation qu'il représenterait pour les jeunes [WEINSTEIN, 1991 ; KAHN-HARRIS, 2007]. Le *metal* est ainsi l'objet de "moral panics", stimulées par de puissants groupes politique et sponsorisées par les médias, dont l'exemple le plus éminent est celui du PMRC, déjà évoqué plus haut [KAHN-HARRIS, 2007 : 27].

  cause d'une part des attaques du PMRC et, d'autre part, de l'aspect plus accessible, visuel, et l ch  de sous-genres comme le *hard rock*, le *heavy* classique ou le *glam metal*, ce sont ces derniers qui sont largement privilégiés sur la plateforme MTV,   défaut du *metal* plus extrême et moins consensuel. Pour Weinstein, c'est ce qui a renforcé certaines tensions au sein de la scène : « the most far-reaching effect of MTV, then, has been to intensify the differentiation of metal into subgenres by making one metal style commercially viable, indeed, lucrative, and another stridently non-commercial, hastening the implosion of the heavy metal genre » [WEINSTEIN, 1991 : 170]. Sans aller jusqu'à parler d'implosion, on peut constater que cette soudaine mise en valeur du *metal* par MTV a suscité des réactions opposées, cristallisées en deux "camps" [WEINSTEIN, 1991 ; KAHN-HARRIS : 2007] : celui formé par l'audience de MTV et celui qui voyait dans ce succès la vacuité de cette musique et un risque de dispersion de la scène [WALSER, 1993 : 14]. La réaction du réalisateur, anthropologue et fan Sam Dunn à l'égard du *glam* est assez représentative de ce second camp : « growing up, one style of metal I couldn't stand was Glam metal, hair metal, pop metal, whatever you want to call it. To me, this style didn't have the power and

aggression that I loved about metal music. And the bands seemed like boy bands put together by music executives just to sell records » [DUNN, McFADYEN, 2011: Ep. 5].

Ainsi, au fur et à mesure qu'un pan de la musique *metal* gagnait en succès, un autre s'efforçait de plonger ses racines dans l'ethos underground. Exilée des radios et des plateaux télévisés, une frange de la *fanbase* cultivait l'image de « proud pariah » [WEINSTEIN, 1991 : 93] (par opposition au "corporate rock"), que Weinstein définit comme la tendance au sein de la communauté à évaluer en termes élitistes sa marginalité, à en faire une fierté, et dont l'un des motto serait : "loud and proud".¹⁶ Cette tension des années 90 a renforcé l'émergence du *metal* dit "extrême", qui donne au genre un tournant plus "Do It Yourself", inspiré du punk et du hardcore. Avec une volonté d'être plus "underground", le *metal* extrême – comprenant des sous-genres tels que le *thrash*, le *death* et le *black metal* ou encore le *grindcore* [RICHERS, LASHUA & SPRACKLEN, 2014 : 89] – fonctionne grâce à un réseau nourri essentiellement par les fans pour les fans. Musicalement, le *metal* extrême veut prendre le contre-pied des formes les plus commerciales du genre, en réduisant l'importance de la mélodie et des harmonies « in favor of speed, downtuned guitars and growled or screamed vocals » [HARRIS, 2000 : 14]. L'ensemble tend vers quelque chose de plus agressif, tant du point de vue sonore que thématique. Weinstein y fait la lecture des fondamentaux du *metal*, à savoir que ces sous-genres, à l'instar du *thrash*, se seraient éloignés du *metal* extravagant de MTV pour ne retenir que l'essentiel du son et des valeurs "metal" [WEINSTEIN, 1991 : 49] afin de les pousser dans leurs expressions les plus extrêmes. Elle décrit le *thrash* comme « a movement to go back to the basics » [*ibid.*, 49-50], en remplaçant les tenues de scènes extravagantes du *glam* par un simple jeans/t-shirt, privilégiant une plus grande proximité avec le public.

Il existe donc au sein de la scène un clivage assez marqué entre le *metal* vu par ses membres les plus investis comme "authentique"¹⁷ et le "genre MTV". Au sein de la scène, ce second sous-ensemble est souvent désigné par des termes plus ou moins dépréciatifs comme *lite*, *hair metal*¹⁸, *nerf metal*, *poseurs* ou encore *metal commercial*. Aujourd'hui bien sûr, les frontières ont bougé, le *thrash*, qui était perçu par Weinstein comme le héraut du pendant le plus underground du *metal*, est aujourd'hui devenu bien plus *mainstream* et le *metal* est globalement devenu plus acceptable.¹⁹ Toutefois, cette logique de distinction et ses régimes d'authenticité continuent d'avoir cours sous d'autres formes dans la scène. Ce

¹⁶ Marc Touché, sociologue et plus précisément "chercheur rock", valide complètement ce discours en soulignant que « parmi ceux qui pratiquent ces musiques, il y a "ceux qui peuvent", qui restent, et "ceux qui ne peuvent pas", qui s'en éloignent rapidement. Pour prendre une image, c'est comme la moto. La mobylette, c'est ouvert à tous en quelque sorte. Avec la moto on passe un cap. Seul un petit nombre d'individus s'y met. Vous voyez ce que je veux dire ? Il y a une sorte d'élite. Le monde du metal fonctionne de la même manière... » [GUIBERT, HEIN, 2006 : 147-8], ignorant au passage les logiques différenciées d'investissement de la *fanbase*, laissant uniquement la focale sur les « gens pleinement investis dans la musique » [*ibid.*, 147].

¹⁷ À comprendre : tout ce qui n'est pas le *metal* de MTV. L'authenticité est une valeur très présente et importante au sein de la scène *metal*, qui se construit dans une logique d'opposition à la musique vue comme commerciale, car trop "mainstream". Le *metal* "authentique" doit refuser tout compromis et tirer fierté de ne pas intégrer la société respectable de monsieur et madame tout le monde.

¹⁸ En référence à la chevelure imposante des musiciens de *glam*. Réduire ainsi un genre à son seul côté esthétique est une façon de le dévaloriser comme non-authentique.

¹⁹ Il suffit de voir la deuxième mouture de *Headbanger's Ball*, relancé entre 2003 et 2012, et la place cette fois accordée au *metal extrême*.

rapide historique n'a pas pour but de réifier les hiérarchisations de la scène, mais au contraire de reconnaître ces tensions pour mieux comprendre comment ce monde se structure et selon quelles valeurs. Nombreux sont ceux à avoir tenté, avec plus ou moins de succès, une visualisation plus réaliste et complexe de la famille des sous-genres du *metal* - qui aujourd'hui se décline selon de multiples variantes, aussi différentes dans le fond que dans la forme, allant du *metal symphonique* à voix lyrique et mélodique au *viking metal*, s'inspirant de l'imaginaire nordique, en passant par le *white metal* chrétien et le *grindmetal*, qui se veut court, chaotique et gore.²⁰ Un rapide tour d'horizon s'impose pour y voir plus clair.

3.1.1 Le *metal*, une famille protéiforme

Le *metal*, de ses origines dans les années 70 à aujourd'hui, a donc connu une descendance prolifique : plus de 70 sous-genres sont apparentés à cette famille musicale, sachant qu'un "genre" définit un ensemble d'œuvres partageants une même identité stylistique. Ces genres se différencient grâce à des modèles sonores divers, à un corpus d'œuvres spécifiques ou encore à un ensemble d'auteurs clés. Chaque genre comporte ainsi ses propres singularités musicales, mais aussi parfois comportementales et sociales, car, de fait, l'ethos *metal* ne s'épuise pas uniquement par le critère musical, mais passe aussi par des normes sociales, visuelles, culturelles. C'est par ailleurs ce qui explique que des groupes dont la musique n'a plus grand-chose de "metal" continuent à évoluer dans le milieu. Le groupe anglais Anathema, par exemple, a connu une évolution radicale dans son genre musical : partant d'un *doom/death metal* assez cru, le groupe a évolué au cours de ses plus de 25 ans de carrière vers un rock progressif et alternatif. Pourtant, le groupe continue à apparaître dans des festivals *metal*, à être listé sur les sites de références (comme metal-archives) et à être suivi par les médias spécialisés. Cela s'explique d'une part par la fidélité des fans, par l'histoire du groupe, mais aussi par les nombreux liens – peu évidents pour les novices – qui lient Anathema à la scène *metal* (échange de musiciens avec des formations proprement "metal", reprises de classiques du *metal*, etc).

Ces étiquettes de genre cachent donc une réalité bien plus fluctuante qu'elles ne le laisseraient penser. Rares sont d'ailleurs les artistes qui ne cherchent pas à s'en défaire ou à établir sa propre étiquette. À quoi servent-elles donc ? Keith Kahn-Harris argumente, en citant le musicologue Keith Negus, que « "genre cultures [arise] from the complex intersection and interplay between commercial organizational structures and promotional labels; the activities of fans, listeners and audiences; networks of musicians; and historical legacies that come to us within broader social formations" » [KAHN-HARRIS, 2007: 12]. L'émergence d'un genre serait donc le produit d'un échange complexe entre les différents acteurs de la scène. E. Ethis définit le genre dans le cadre du cinéma comme « un contrat

²⁰ Pour avoir une image interactive de la "famille" du *metal* dans son large spectre, voir le site <http://mapofmetal.com/#/home> (consulté le 06.07.16). Sam Dunn a également réalisé avec Scot McFadyen *Metal Evolution* une série de documentaires de 12 épisodes qui présente les principaux courants [DUNN & McFADYEN, 2011]

plus ou moins tacite entre ceux qui font le film [...] et ceux qui "reçoivent" ce film » [ETHIS, DE SINGLY, 2009 : 69] ; il en va de même en musique. En d'autres termes, il s'agit d'une formule de communication, qui permet d'exprimer ses attentes, de donner forme à la critique, mais qui a aussi ses raisons pratiques et économiques : cette classification permet de cibler le public, de structurer la presse spécialisée, d'organiser des concerts, etc. Par-delà la stratégie marchande, cela permet aussi aux fans de faire la démonstration de l'étendue de leur savoir, en connaissant l'histoire et l'évolution des groupes sur le bout des doigts ou en débattant de longues heures sur l'évolution du style de leurs groupes favoris.

En une génération, le *metal* est donc devenu une culture musicale complexe en soi [WEINSTEIN, 1991 : 55], rendant la tâche d'en parler particulièrement difficile. Quel point commun entre un groupe de *drone* et un groupe de *grindcore* ? Y en a-t-il ? Pour Walser, c'est une erreur commune chez les critiques et les sociologues de voir le *metal* comme un tout monolithique [WALSER, 1993 : 5]. Pourtant, le sentiment d'appartenance à une communauté existe²¹, cimenté par l'idéologie du "proud pariah" et le sentiment partagé d'une histoire collective. Comment donc concilier à la fois l'analyse de ce monde hétérogène tout en prenant au sérieux ce sentiment de partager une identité collective ? Le vocabulaire du *metal* s'exprime aujourd'hui selon un large spectre, ce qui fait de lui un genre hybride, un bricolage, où les différents genres de *metal* « [are] held together not by physical or logical necessity but by interdependence, affinity, analogy and aesthetic similarity » [WEINSTEIN, 1991 : 5]. Quels sont donc ces analogies ou ces points communs esthétiques qui caractérisent le *metal* dans son ensemble ? Wood a longtemps étudié le *hardcore punk* et a cherché à résoudre ce problème en parlant d'un "manuel conceptuel", qui s'exprimerait selon différentes variations en fonction de son appréhension : « a subcultural frame of reference is like a conceptual manual or guide that outlines a set of subcultural identity. [...] Members apprehend elements of the frame of reference for the purpose of construction for themselves a subcultural identity » [WOOD, 1999 : 135]. Toutefois, comme le souligne Alain Müller dans son mémoire sur le *hardcore punk* [MULLER, 2003 : 31], une lecture trop déterministe de ce concept serait restrictive. Plutôt qu'une influence unilatérale du "manuel" *metal* sur l'imaginaire des fans, il faut probablement imaginer un mouvement plus circulaire des fans au "manuel", qui ne cessent de s'influencer l'un l'autre.

Le rapport à l'imagerie "metal", à sa culture jamais établie, mais toujours en train de se faire, relève d'un rapport nettement plus dynamique. Pourquoi ne pas penser alors l'idée de "manuel conceptuel" à la manière dont Weber aborde sa notion d'"idéal-type" ? À savoir, le voir comme un outil analytique plutôt qu'une force coercitive qui s'impose aux individus. Avec son idéal-type, Weber n'a jamais prétendu dépeindre une image idéale d'une frange du monde social, mais plutôt dessiner un modèle analytique ayant pour finalité de guider les scientifiques dans la construction d'hypothèses [WEBER, 1965]. Dans la logique de cette

²¹ Comme l'explique Amin Maalouf dans son magnifique essai *Les Identités Meurtrières* [1998], l'identité n'est pas monolithique et « n'est pas donnée une fois pour toutes, elle se construit et se transforme tout au long de l'existence » [Ibid., 31]. Le *metal* devient souvent chez les fans un trait particulièrement saillant de leur identité, qu'elles et ils exposent toutefois différemment selon les contextes. Face à des "outsiders", la référence à une identité collective "metal" est suffisante, alors qu'à l'interne, les identités et les sentiments d'appartenance se déclinent selon les sous-genres propres au style. Les fans de "black" se distancient souvent des fans de *power metal*, etc.

approche "macro", qui permet de mettre en évidence certaines tendances, certaines orientations, sans pour autant prétendre expliquer le casuistique "micro" du monde étudié, Keith Kahn-Harris évoque l'existence d'une "culture du metal extrême", au sens où « holistically speaking, extreme metal need to be considered as the locus for a huge range of interconnected practices, texts, institutions and social phenomena » [KAHN-HARRIS, 2007 : 11]. Au même titre qu'il existerait une culture du *metal extrême*, je peux identifier par ma pratique et ma recherche un ensemble de codes, de valeurs, de références communes au *metal*, qui sont communiquées, échangées, partagées par des médias et des institutions propres à la scène, unissant dans une certaine mesure les pratiques *metal*. Comme ce fût le cas avec le PMRC, le sentiment de communauté autour du *metal* est notamment le fruit d'une construction face à un "autre", fantasmé ou non. Ainsi, le *metal* se veut souvent anti-chrétien et utilise pour se faire le satanisme, rarement comme culte de Satan à proprement parler, mais plutôt comme posture philosophique ou comme figure repoussoir.²² La "société dominante" est une autre source de révolte, souvent évoquée et rarement définie, qui englobe au niveau macro le "mainstream", la "société de consommation", et au niveau micro les formes d'autorité que sont les parents, l'école ou encore les cadres dans le monde du travail. À celles-ci, le *metal* oppose une posture anti-establishment²³, où le *metal* devient un lieu de libre expression de soi et de résistance.

À l'évocation du *heavy metal*, l'élément de définition qui revient le plus souvent dans la bouche des fans est donc la transgression : « *le premier groupe de metal, c'est Black Sabbath, c'était provocateur. C'est [le metal] construit sur la provocation* » [Ben]. Dans son étude du *metal extrême*, Keith Kahn-Harris tente d'établir ce qui est à proprement parler "extrême" dans cette musique. Il définit alors trois formes de transgression possible : la transgression sonore (*downtuning*, tempo rapide, mode Phrygien, ...), discursive (misanthropie, référence à l'occulte, au macabre, à la destruction, ...) et corporelle (Keith Kahn-Harris y voit une ambivalence entre, d'une part, des comportements autodestructifs et, d'autre part, une forme d'ascétisme inspirée des pratiques *straight edge* de la scène hardcore) [KAHN-HARRIS, 2007 : 29-46]. Si tous les groupes extrêmes n'empruntent pas à toutes ces formes de transgression, ils tendent au moins vers l'une ou l'autre, car « *through heavy guitar distortion, volume, speed, tendencies toward atonality, and distorted vocals, metal explores extremes of human expression, gesturing toward escape, empowerment, or transgression* » [WALLACH & co, 2011 : 13]. Le danger est d'en faire une norme, comme le souligne Ben avec ironie :

« *Alors c'est vrai que de l'intérieur, c'est pas très transgressif. Mais je crois que si on prend du recul et qu'on compare la société et le metal, y a de la*

²² Cela étant dit, je ne cherche pas à minimiser certaines dérives du *metal*, qui notamment dans les années 90 en Norvège avec l'Inner Black Circle, a connu une période mouvementée, où des groupes de *metal* se sont adonnés à des incendies, des meurtres et des agressions. À ce propos, voir le documentaire *Until the Light Takes Us* [AITES, EWELL, 2009] et l'ouvrage *Lords of Chaos : the bloody rise of the satanic metal underground* [SODERLIND, MOYNIHAN, 1998].

²³ À titre d'exemple, voir le clip du groupe de *glam* Twisted Sister qui, avec « I wanna rock » (ill.1), met en scène dans un clip décalé la révolte d'étudiants face à l'autorité d'un instituteur peu amène, ou encore dans « Nothing but a Good Time » (ill.2) de Poison, où un fan de *metal* submergé de travail à la plonge d'un restaurant trouve une échappatoire salvatrice face à son patron dans un concert du groupe.

transgression effectivement. Et elle est indissociable je pense. [...] C'est ce qui emmerde le black metal depuis un moment, c'est qu'au bout d'un moment toute transgression devient une norme. La course au plus extrême, elle sert plus à rien. Au niveau du satanisme, y a eu des suicides, y a eu des meurtres, y a eu des incendies d'églises, tu veux faire quoi de plus ! Tu peux pas lancer une guerre au nom du black metal ! La course au plus extrême, elle est finie. [...] Pour moi le black metal reste quand même dans la transgression, mais c'est pas possible sur le long terme. C'est pour ça qu'on écoute les vieux et qu'on se souvient d'une époque où c'était transgressif » [Ben].

Toute la difficulté avec l'idée de transgression est de la définir : transgression par rapport à quoi ? Il n'empêche que les fans de *metal* se pensent – ou acceptent – l'idée selon laquelle le *metal* est transgressif, est cet espace positif de contestation des autorités, au risque même d'en faire une norme en soi. Walser donne un exemple concret de transgression sonore, qui aujourd'hui définit largement le son *metal* car, de fait, un des éléments transversaux aux sous-genres de *metal* est la suprématie du son extrêmement saturé des guitares. Or, ce son est produit lorsqu'un signal est amplifié au-delà des capacités techniques permettant de rendre un son clair et net [WALSER, 1993 : 42]. D'après Sam Dunn, le rock est le premier à en faire l'utilisation avec *You really got me* des Kinks, suivi par The Who, qui va contribuer à façonner les fameux amplis Marshall pour répondre au mieux aux attentes des rockeurs et créer ce son caractéristique ; la course à la puissance est lancée [DUNN, 2011, Ep.1]. Les groupes de *metal* vont dès lors prendre la relève et rendre fameux ce son grésillé et brute de décoffrage. Longtemps traqué et éliminé par les professionnels du son, il est devenu désirable et recherché dans le *metal*, qui en a fait sa marque de fabrique. Plutôt qu'un symbole d'échec, d'accidentel, ce son saturé est devenu l'expression transgressive type du *metal*, qui ne caractérise d'ailleurs pas que la guitare, mais également le chant, produisant aussi une forme de transgression sonore via ses modulations plus ou moins gutturales, plus ou moins criées.

S'il est donc impossible de rendre compte ici de la diversité du *metal*, il n'en était pas moins nécessaire de relever cette profusion des genres pour souligner le caractère non-monolithique de ce monde. Toutefois, il faut aussi tenir compte des impératifs analytiques, qui supposent de pouvoir déterminer, *a minima*, son objet. Dans cette optique, plusieurs chercheurs et chercheuses ont donc eu recours à des typologies afin de simplifier la lecture du paysage *metal*. Weinstein par exemple établit une typologie en trois groupes, avec d'une part le "heavy metal classique", constitué par des groupes phares qui perpétuent les conventions initiales du genre, les groupes "lite" (sollicités par MTV) et, finalement, les groupes de "thrash", qui font partie de cette scène plus underground [WEINSTEIN, 1991]. Keith Kahn-Harris superpose sa vision à la sienne et parle des groupes "fondamentaux", des groupes "pop" et du "metal extrême" [KAHN-HARRIS, 2007], alors que d'autres encore parlent de groupes "traditionnels", "pop" ou "extrême" [MESIA & RIBALDINI : 2015]. Comme Philip Bohlman l'a relevé pour le répertoire folk, le répertoire *metal* contient « both canonical cores, comprising material upon which everyone more or less agrees, and peripheries, which are contentious » [GERSTIN, 1998: 405].

Le débat reste vif entre "what belongs and what doesn't", car bien loin de n'être qu'une querelle de spécialistes, les discussions autour de ce qui est inclus et exclu contribuent à définir les frontières et les normes de l'"identité metal". Le propre d'une "sous-culture" est de se construire - via un travail de « boundary work » [GIERYN, 1983] - une identité et une communauté de sens et de pratiques en créant des distinctions et des frontières. Ces distinctions sont bien sûres simplifiées ici et les contours du paysage du *metal* esquissés dans ce chapitre donnent un indice quant à la complexité du champ en question. De fait, la plupart des groupes jouent sur les frontières entre les genres, évoluent aux croisements de plusieurs d'entre eux et changent d'orientation au fil de leur carrière. Ainsi, comme le rapporte Andy R. Brown vis-à-vis de la lecture de la scène extrême de Keith Kahn-Harris, « such a polarized model largely fails to address the porous terrain between the heavy metal mainstream and the extreme metal underground [...] » [BROWN, 2015 : 456]. Que dire en effet des groupes qui, en marge de la scène extrême, gagnent un certain succès commercial, à l'image du "Big four" du *thrash* (Metallica, Slayer, Anthrax, Megadeth) ? Brown oppose à la lecture de Kahn-Harris le modèle "AgSIT" de Lena et Peterson, qui représente le parcours idéal-typique des genres musicaux, passant de l'avant-garde à la constitution d'une scène, à l'émergence d'une industrie et à un retour au traditionnel [BROWN, 2015 : 457].²⁴ Sans avoir le loisir de développer, je veux me contenter de relever que cette approche permet une lecture beaucoup plus nuancée du phénomène et de rendre compte de la « complex, volatile relationship with the mainstream music industry » [*Ibid.*, 460] que le *metal* entretient. Ainsi, du moins pour les chercheuses et chercheurs, il n'y a pas d'un côté l'"authentique" *metal extrême* et, de l'autre, le *metal mainstream*, mais ces typologies servent avant tout comme catégories analytiques, macro, qui vont nous aider à penser les lignes de forces qui parcourent la scène *metal*. Comme le souligne Weinstein : « rather, the boundary line is replaced with a broad smudge. This visual metaphor allows for the recognition of a core of heavy metal groups for which there is broad expert consensus and a periphery of many musical types and specific groups that could be described as "more or less" heavy metal » [WEINSTEIN, 1991: 15].

Au terme de ce chapitre, je peux d'ores et déjà souligner que – contrairement à ce qu'on serait tenté d'imaginer – l'intensité des rituels corporels en concert ne se superpose pas à cette typologie et, plus particulièrement, n'est pas le propre du *metal extrême*. Il existe de fait des groupes dit "lite" connus pour leur propension à faire bouger le public (Sabaton, groupe de *power metal*, a gagné en 2012 le Metal Hammer Awards pour le meilleur groupe live et deux fois le Best Swedish Live Act en 2012 et 2013, en bonne partie grâce à leur énergie) et des groupes extrêmes qui, au contraire, ne cherchent pas à provoquer le mouvement dans le *pit*. L'intensité de ce dernier n'est donc pas corrélée à la plus ou moins grande transgression sonore, ni à la violence des paroles. Par conséquent, je n'ai pas particulièrement orienté mon terrain vers le *metal extrême*, mais sur les pratiques corporelles en soi, déployées dans les genres les plus communs, dans l'espoir de saisir concrètement ce qu'elles révèlent et ce qu'elles déploient.

²⁴ D'où l'acronyme "AgSIT" pour Avant-garde, Scene-based, Industry-based and Traditionalist phases.

3.2. Le "codebook" du heavy metal

3.2.1. La salle de concert : un lieu autre ?

Se rendre à un concert n'a rien d'anodin. Aujourd'hui, bien que les tournées soient devenues le gagne-pain essentiel des groupes pour faire face à l'effondrement du marché du disque, elles doivent malgré tout faire face à une concurrence exacerbée des loisirs casaniers que sont les services de vidéo à la demande, les jeux vidéos ou encore la télévision. La technologie aidant, la musique – même *live* – s'est invitée dans nos salons, grâce aux magies de la rediffusion et du *live streaming*. Qu'est-ce qui pousse alors à passer sa soirée collé à la sueur d'inconnu·e·s ? Quel est donc ce lieu au sein duquel les métalleux et métalleuses se rassemblent régulièrement et quel rôle joue-t-il dans leur attachement au *metal* ? Étant donné que la salle de concert est mon lieu privilégié d'étude, il me paraît important de prendre le temps d'en comprendre l'unité de temps et d'espace afin de contextualiser au mieux l'analyse du corps qui s'en suivra.

Des descriptions phénoménologiques de Bachelard, Foucault retient que « nous ne vivons pas dans un espace homogène et vide, mais, au contraire, dans un espace qui est tout chargé de qualités, un espace, qui est peut-être aussi hanté de fantasme [...] » [FOUCAULT, 1984 : 46]. Qu'il soit vécu comme un refuge, un deuxième chez-soi, une échappatoire, la salle de concert tient un rôle spécial dans l'attachement des fans à leur musique, comme c'est le cas dans la découverte de ce milieu chez Luke :

« On parlait un peu de musique et comme je connaissais pas, en général, ils [ses connaissances dans le milieu] me faisaient écouter et chaque fois ça me plaisait. Je sais pas pourquoi, mais ça me plaisait. J'ai suivi ces personnes-là dans un bar, c'est le seul bar qui faisait du metal. Et finalement, pendant mes trois années de Lycée, je pense que j'ai dû y aller en moyenne une fois par semaine et des fois peut-être même un peu plus. Et là-dedans, on se sentait ailleurs. Les volets étaient fermés, y avait un rideau, donc y avait peu de lumière, et à l'intérieur c'était vraiment old school, y avait des vieux canapés, c'était de la récup', les tables c'était des gros tonneaux en bois. [...] On avait l'impression d'être à part, dans un autre – pas dans un autre monde -, mais dans une bulle, vraiment comme dans un cocon. Je me sentais bien dans ce cocon ! [...] Je me sentais vraiment chez moi, avec des amis. » [Luke]

Ce bar, dans lequel de petits concerts avaient de temps à autre lieu, est présenté jusque dans son dispositif spatial comme un lieu différent, autre, hors des sentiers battus, comme une porte d'entrée vers un monde original, invisible jusque-là. Gabrielle Riches qualifie ces espaces, en s'inspirant de Goffman, de "backspace" [RICHES, 2011 : 324], au sens où ils se situent au-delà de l'aire d'influence des médias grands publics et, donc, d'une certaine surveillance sociale qui n'est pas au diapason avec les habitudes de la scène (géographiquement, ces salles sont d'ailleurs souvent en marges de la ville). Ainsi, ces lieux

permettent d'avoir une certaine liberté vis-à-vis de pratiques plus facilement prohibées dans des cadres sociaux plus "visibles", comme s'engager dans des contacts physiques brutaux et des performances scéniques controversées. La notion de cadre de Goffman est tout aussi intéressante pour comprendre ce qui se joue dans cet espace. Inspiré par Bateson, il définit les cadres comme autant de systèmes interprétatifs mobilisés pour tirer le sens d'une situation donnée. De fait, un bras levé n'a pas la même signification selon la situation, que ce soit un policier qui règle le trafic, un étudiant gêné par une mouche ou un festivalier en plein concert de *metal*. Pour permettre le vivre ensemble, ces "cadres" sont réglés par des normes, qui sont l'objet d'enjeux sociaux. Dans le cas du concert, des éléments du vécu quotidien sont transformés, manipulés, pour entrer dans un autre contexte, dans un cadrage spécifique, sous-tendu par des règles d'interprétation et d'organisation qui lui sont propres. La salle de concert ressemble donc aux espaces de jeu décrit par Bateson, dans la mesure où il s'agit d'une « zone de limbe [...], dans laquelle on peut aller jusqu'à l'extrême limite du comportement ludique en question, sans entrer dans la "classe" des comportements agressifs et sans risquer les conséquences inhérentes à celle-ci » [cité par PIETTE, 1997 : 4]. Les comportements qui y sont déployés n'impliquent pas les mêmes conséquences que dans un contexte de non-jeu. Bateson prend l'exemple de deux chiots qui jouent à se battre et se mordiller ; il va de soi que l'acte de mordre n'implique pas les mêmes significations (agressivité, violence) et les mêmes conséquences (escalade de la violence) que dans un autre contexte [*Ibid.*, : 140]. Il en va de même dans les *pogos*, ces "mêlées" où l'on se pousse, où l'on se rentre dedans, sans qu'il y ait pour autant de connotation agressive et de jugements dénonciateurs. Nous serons amenés à la constater, la violence symbolique du *pit* ne se transforme pas pour autant en violence effective : « y a cette fraternité assez typique dans le *metal*. On se bouscule, parfois le plus fort possible, mais c'est très enfantin. Y a pas du tout de haine dans cette violence-là. Déjà, je dirais même pas que c'est de la violence, mais j'imagine que, d'un point de vue extérieur, on pourrait le dire » [Luke]. Par ses propos, Luke se déplace d'un système interprétatif à un autre et reconnaît la violence que semblent revêtir les gestuelles propres aux concerts de *metal*, sans pour autant la concevoir comme réelle, au regard des normes de la *scène*.

Entrer dans une salle de concert qui abrite une soirée *metal* suppose donc d'entrer dans le système de valeur, le système interprétatif propre à la scène. Rien d'étonnant à cela, alors, que ce passage du quotidien à la scène soit bardé de rituels. Aaron souligne toujours commencer ses concerts par une phase d'échauffement, où il prend « *normalement une demi-heure pour vraiment chauffer musculairement, travailler le souffle, vider l'air impur de la journée* », comme pour mieux sortir de son quotidien et entrer dans la peau de son personnage, sur scène : « *quand j'écris des paroles, je me mets dans la peau de quelqu'un d'autre. [...] Je vois ça plus comme une pièce de théâtre en fait. Tu joues le rôle de quelqu'un, tu entres dans un rôle* » [Aaron]. Pour le groupe de Marco, de tradition plus extrême, liée au *black metal*, ce mouvement de coupure qui installe le concert dans un espace-temps liminal, celui du "backspace", se fait de façon plus spectaculaire, en se maquillant— pour l'élément de choc transgressif propre à la scène — avec du sang de cochon : « *ça ajoute l'élément de surprise à l'élément de spectacle, ça nous met dans une situation d'inconfort, du coup on est vraiment pas contents et donc ça se traduit dans la manière de*

*jouer, vu qu'on fait quand même une musique très lourde, très agressive, ben plus nous-même on est agressif mieux c'est pour le public, on part de ce principe. Maintenant y a toutes les connotations qui vont avec ça qui moi je trouve sont pas du tout justifiées » [Marco]. Longuement, il se distancie des lectures satanistes et politisées de ce geste (la scène *black metal* connaît une frange très portée sur l'extrême droite de l'échiquier politique), mais appuie le fait que « ça fait un peu rituel » [Marco], non pas dans un sens sataniste me précise-t-il, mais au sens où ça lui permet "d'entrer dans son personnage".*

Par ailleurs, puisqu'il s'agit d'entrer dans un autre paradigme interprétatif, force est de constater que, malgré l'illusion d'être accessible à toutes et tous, c'est un espace dans lequel n'entre pas qui veut. Chacun y est le bienvenu à partir du moment où les codes et les règles du milieu sont respectés, à la manière de ce club de boxe dont parle Loïc Wacquant dans *Corps et âme*, ouvert à toutes et tous du moment où l'on « se plie à la discipline commune et où l'on "paie son dû" sur le ring » [WACQUANT, 2000 : 13]. De la même manière, pour Deena Weinstein, « the metal subculture tends to be tolerant of those outside its core demographic base who follow its codes of dress, appearance, and behavior, and who show devotion to the music. [...] The metal subculture is exclusivist, insistent upon upholding the codes of its core membership » [WEINSTEIN, 1991: 112]. Pour être pleinement intégré dans cet espace, il faut donc, au mieux, se soumettre à un certain *look* et, au minimum, à un ensemble de gestes et d'attitudes. Ben me le fait remarquer :

« On a quand même certains codes vestimentaires à respecter. » « Les métalleux s'habillent pour aller au concert ! [...] Les apparences sont quand même importantes dans le metal. En fait, de toute façon, je pense les apparences le sont tout le temps et le milieu musical qui dira "chez nous les apparences ne comptent pas", c'est pas possible, à moins qu'il soit complètement générique et trop englobant pour avoir un code. Mais tout milieu un minimum fédérateur, qui fédère justement une certaine catégorie de personnes, tu seras obligé d'avoir des codes et, du coup, une attention aux apparences. » [Ben]

Ainsi, pour mieux marquer son appartenance, le *metal* connaît une forme d'"uniforme", qui n'est autre qu'un bricolage (emprunté entre autre aux bikers, hippies, punk...) et qui permet à la fois de marquer la différence entre les *insider* et les *outsider*, mais aussi de créer une ressemblance au sein de la scène afin d'assurer sa cohésion (les éléments les plus récurrents de ce look sont les t-shirts noirs de groupes, la veste en jeans "à patches" avec les logos de groupes cousus sur la veste, le manteau en cuir, les jeans ou treillis militaires, sachant que chaque sous-genre peut comprendre des particularités). Cet uniforme créé en quelque sorte un second corps, un "corps social", presque plus familier à certain·e·s.

Riches définit alors « three main characteristics of backspaces that are relevant to the workings of the extreme metal subculture are that ordinary levels of surveillance are reduced; individuals feel free to openly engage in a range of taboo activities with some degree of security ; and people involved believe that the stigma associated with their performances of deviance is of relatively little concern for everyone present (Redmon 2003) » [RICHERS, 2011: 324]. En d'autres termes, ces "backspaces" permettent de jouir d'un espace liminal, de transition, où « normal limits to thought, self-understanding and

behaviour are loosened, challenged and poised » [*ibid.*, 317]. Pour ces raisons, Luke s'y sent comme "chez [lui]", car l'espace de concert lui offre l'opportunité de s'exprimer autrement que dans la vie quotidienne, ce qui n'implique pas l'anomie, mais que de nouvelles règles, propres à la culture en question, viennent remplacer celles du quotidien.

Pour autant, la salle de concert de *metal* n'est pas un lieu à part, dans la mesure où elle serait détachée du quotidien. Au contraire, elle s'insère dans un réseau d'ouvertures et de fermetures, qui à la fois l'isole et la rend pénétrable. Les flux d'objets et de personnes entre le "dedans" et le "dehors" sont constants et les stratégies des fans pour intégrer *plus* ou *moins* leur passion dans leur quotidien varient grandement, sachant que « the experience of the scene does not take place in an isolated, socially abstracted environment but in the "everyday life" of members » [KAHN-HARRIS, 2007: 55]. Pour certain·e·s, les concerts restent du domaine de l'extra-ordinaire, construit comme quelque chose d'exceptionnel dans la trame du quotidien, alors que d'autres s'efforcent de normaliser leur vie au sein de la scène en l'intégrant autant que possible dans leur quotidien, parfois jusqu'à se professionnaliser dans la scène²⁵.

Mais quel rôle exactement tient le concert dans la scène *metal* ? Longtemps exilé des "mass médias", le *metal* a donc construit sa relation avec le public essentiellement à travers les tournées – nombreuses – qui sillonnent année après année le globe, avec la volonté de porter la musique partout, jusqu'en ses points les plus reculés²⁶. Les concerts de *metal* attirent de fait régulièrement un large public²⁷, car la musique *live* est le moment par excellence où l'*empowerment* suscité par la puissance de la musique est le mieux partagé et ressenti, comme me l'enseigne Aaron :

« Pour l'apprécier, les meilleures conditions, c'est d'aller voir en concert je pense. Et pas d'aller voir un petit groupe qui joue dehors à 14h de l'après-midi par exemple ! Mais plutôt d'aller voir un concert d'un groupe plus ou moins confirmé qui joue dans une bonne salle de Suisse Romande. Et l'anecdote que je raconte toujours, c'est mes parents qui écoutent pas du tout ce style. [...] Chaque fois qu'ils viennent voir, ils sont juste trop fans ! Après bien sûr, c'est leurs petits enfants qui sont sur scène, y a des gens qui regardent... Mais même s'ils aiment pas la musique, ils trouvent toujours qu'il y a une super

²⁵ Pour plus d'informations à ce propos, voir le chapitre « Experiencing the Scene » de Keith Kahn-Harris, où il développe différentes stratégies d'adaptation à la scène [KAHN-HARRIS, 2007 : 51-67].

²⁶ Pour le record, Metallica a joué en Antarctique en décembre 2013 devant une poignée de fans ; Laibach quant à eux ont joué un concert pour le moins étrange en Corée du Nord en 2015 donnant lieu au film « Liberation Day ».

²⁷ Walser rapporte que, selon le *Billboard*, le *metal* est un des genres qui attire le plus de public à ses événements *live* par rapport à d'autres genres musicaux contemporains. Malgré cela, nombreux sont les professionnels du milieu à ne pas vouloir s'associer au genre [WALSER, 1993 : 17]. Aaron partage le même point de vue : « je trouve que c'est un style qui est particulièrement pas très bien compris, surtout en Suisse. Y a aucune radio qui en joue, aucune télévision sur laquelle tu peux passer si tu fais cette musique et y a beaucoup de salles de concerts, de programmeurs qui veulent pas forcément programmer ce style parce que... je sais pas pourquoi, en fait. Parce que c'est pas socialement correct pour eux je pense, ou peut-être l'impression que ça amènera pas assez de monde, alors qu'au final, c'est quand même un des styles, quand on regarde un peu le nombre de personnes que ça rapporte, y a quand même toujours énormément de public. » S'il est vrai que le *metal* jouit de moins d'attention de la part des médias grand public que d'autres styles musicaux, il n'empêche que des possibilités existent (à l'instar de *Couleur 3*, qui propose depuis des années une émission hebdomadaire consacrée au *metal*), mais ces propos illustrent bien le rapport ambigu que les fans de *metal* entretiennent avec le mainstream (le hors-scène) : se faire connaître, tout en restant authentique aux yeux des fans. Une façon de garder l'équilibre est de développer ce genre de stratégie rhétorique en endossant le statut d'indésirable, malgré soi.

ambiance, que c'est super énergique, qu'il y a du spectacle. Aussi d'autres endroits où j'ai pu jouer où c'était pas forcément des programmeurs de metal ou qui n'avaient pas l'habitude de ce style, y en a beaucoup qui venaient après vers moi, après les concerts, qui disaient : "j'écoute pas du tout de metal, mais j'ai vraiment adoré, j'ai trouvé vraiment cool", parce qu'il y a un petit côté théâtral, y a un show. Je pense le mieux, c'est que les gens viennent voir en concert. » [Aaron]

Pour Aaron, le *live* permet de révéler au mieux les caractéristiques du *metal*. À ce titre, beaucoup de clips intègrent des extraits de concerts – piqués sur le vif ou artificiellement chorégraphiés – pour précisément capturer l'*empowerment* type du concert [WEINSTEIN, 1991 : 167].²⁸ Si les concerts tiennent cette place essentielle, c'est que l'« attendance at concerts is the central ritual of the metal subculture » [*Ibid.*, 134], car ils sont autant d'occasions de célébrer l'existence éphémère de la communauté *metal*, puisqu'en ces lieux « an already existing subculture becomes concretized in a transitory community through the projection of itself in an idealized form » [*Ibid.*, : 223]. Ils permettent de s'affirmer en tant que collectif, dans un espace modelé à son image. Pour Weinstein, il va de soi que « the concert is more than a voyeuristic spectacle for the heavy metal audience, which is in great part self-prepared and participatory. It is prepared to have specific emotional experiences, to affirm itself as a subculture through ritual activity, and, finally, to celebrate the music and its bearers as a celebration of itself as a subculture » [*Ibid.*, : 205]. Qu'il soit rare ou régulier, le concert de *metal* impacte largement le mode de consommation de cette musique, bien au-delà de l'espace-temps consacré à proprement parler au concert. Les concerts rassemblent en un même lieu des individus partageant les mêmes références culturelles, ce qui en fait le moment par excellence pour célébrer cette identité collective. C'est pour cela qu'un concert se prépare, à l'exemple de Pierre :

« Pour un concert, je me prépare en général. Quand je me prépare, c'est pas juste que j'achète le billet et que je vais mettre mon t-shirt de metal. Je vais réécouter le groupe, je vais refaire un petit peu l'historique, je vais essayer de me rappeler un peu des dernières fois que je les ai vu, je vais essayer d'imaginer la setlist, maintenant de plus en plus je vais même la voir avant. Ça m'est déjà arrivé même pour les groupes que je connaissais moins, dans l'idée d'apprécier plus le concert, de me faire une playlist avec la setlist et puis de l'écouter pour vraiment trouver, je sais pas, les 30 secondes de cette chanson-là que je vais kiffer en concert ! » [Pierre]

Pour prendre pleinement part à cette célébration et se sentir intégré, il faut se préparer d'une part "physiquement", pour être prêt à reproduire les mouvements corporels exigeants et propres à la scène pour exprimer son appréciation de la musique, d'autre part "intellectuellement", en apprenant par exemple les paroles des chansons afin de ne pas se « *sentir con* » [Luke] lors des traditionnels "sing along", rituel incontournable du concert,

²⁸ Le clip du groupe de *glam* Poison, déjà évoqué en est l'illustration parfaite, mais les exemples abondent. Voir par exemple (ill.3) le morceau du groupe de hard rock *Airbourne*, *It's All for Rock 'N' Roll*, dédié à la mémoire d'une des figures mythiques de la scène, Lemmy Kilmister, de *Mötörhead*, à travers un clip qui célèbre le rock et sa communauté par une série d'extraits de concerts, tantôt rejoués, tantôt tirés d'archives.

car « knowing the lyrics to the songs of one's favorite group is a pledge of allegiance to the group and a sign that one is a devotee in good standing » [WEINSTEIN, 1991 : 125]. Pour être crédible, il faut aussi idéalement réviser ses classiques et revisiter l'histoire des groupes pour être capable de tenir des discussions approfondies à leur sujet, pour se montrer fin connaisseur. La préparation "émotionnelle" n'est pas à sous-estimer non plus. Pierre souligne en quoi il anticipe sur les moments où il s'attend à être transporté, comme pour mieux augmenter ses chances d'être touché par la musique en se mettant dans les meilleures dispositions (qui, pour lui, passent par une connaissance du groupe).

Le choix du t-shirt est également un moment clé dans la mesure où il répond à des codes particuliers et ne doit pas être laissé au hasard ; on assiste à un concert de *metal* autant que l'on se montre. Ce choix est l'occasion de se positionner sur l'ensemble du spectre des genres et il existe des règles pour cela ; ce serait par exemple une faute de goût que de porter un t-shirt d'un groupe considéré comme trop "pop" et "mainstream" à un concert de *thrash*, au risque de se faire prendre pour un néophyte qui ne connaît rien à la scène. La priorité est généralement donnée aux groupes qui jouent, ou alors à un groupe appartenant au même genre musical, à moins que l'on préfère précisément affirmer son appartenance à une autre scène. Plus le t-shirt d'une tournée ou d'un festival est ancien, plus il sera porté avec fierté et perçu avec respect, car il inscrit la passion du fan dans la durée et plus un·e fan est un·e ancien·ne de la scène, plus il gagne en reconnaissance de la part de ses pairs. Par ce biais, les fans cherchent donc à positionner leurs goûts et à afficher leur amour pour leurs groupes favoris [voir BERG, GULDEN, ORNAS & Cie, 2015].

L'après-concert est l'occasion, côté fans comme artistes, de débrief et de partager par des mots ce qui l'a été par le corps lors du concert, à l'instar de Luke qui, « *quelques jours plus tard ou le lendemain [...] essaie de voir sur internet si y a pas des live-report ou des vidéos du concert, pour avoir l'avis des autres* ». En d'autres termes, c'est un moment privilégié pour former son goût et sa capacité à en parler au contact des autres. L'après-concert est aussi l'occasion de tenter de retrouver un *simili* de l'expérience du concert par des photos, des extraits vidéos ou des chroniques.

Ainsi, la musique et les codes qui entourent l'expérience du concert permettent de performer une « réalité partagée du groupe, sorte d'expression miraculeuse d'une identité collective » [HENNION, 1993 : 291] et de partager ensemble ce temps musical comme « pulsation intériorisée que le sujet projette sur le monde, et dont la scansion collective assure au groupe humain la cohésion d'un espace-temps commun » [*ibid.*, Hennion cite Emery : 283]. Quelque chose se passe dans la salle de concert, ou comme le souligne David Byrne,

« there's something special about the communal nature of an audience at a live performance, the shared experience with other bodies in a room going through the same thing at the same time, that isn't analogous to music heard through headphones. Often the very fact of a massive assembly of fans defines the experience as much as whatever it is they have come to see. It's a social event, an affirmation of a community, and it's also, in some small way, the

surrender of the isolated individual to the feeling of belonging to a larger tribe »
[BYRNE, 2012: 78].

Toute la tension du concert repose sur la dialectique entre l'individuel et le collectif, car en salle se réunissent un ensemble d'individus qui ne fusionnent dans "l'expression miraculeuse de cette identité collective" que s'ils parviennent à s'unir dans la scansion d'un temps partagé. Or, cette délicate alchimie aux composantes mystérieuses est sans cesse à rejouer : « chaque fois elle [la musique] doit recomposer son auditoire, le reformer, l'intéresser pas à pas par des modifications qui le travaillent au corps » [HENNION, 1993 : 296]. Rien n'est donné d'avance, chaque concert est unique. Pour les fans, la salle de concert est donc ce lieu mythique où il leur est permis d'exprimer leur passion dans un mouvement de communion, qui ne peut fonctionner qu'à partir du moment où les participant·e·s partagent un même langage et "jouent" dans le même cadre, ce qui donne au concert sa forme de rituel.

3.2.2. *Les concerts de metal, un rituel ?*

La notion de rituel est devenue aujourd'hui un élément d'analyse majeur du contemporain, au point de désigner tout et son contraire. Dans son ouvrage *Rites et rituels contemporains*, Martine Segalen donne cette définition générale du rite : « le rite ou rituel est un ensemble d'actes formalisés, expressifs, porteurs d'une dimension symbolique. Le rite est caractérisé par une configuration spatio-temporelle spécifique, par le recours à une série d'objets, par des systèmes de comportements et de langages spécifiques, par des signes emblématiques dont le sens codé constitue l'un des biens communs du groupe » [SEGALIN, 1998 : 25-26]. À l'origine, le rite, qui participe à cet ensemble formant le rituel, vient du mot latin *ritus*, ordre prescrit, et est associé à des formes grecques comme *artus* (ordonnance), *ararisko* (harmoniser, adapter), *arthmos* (lien, jonction) [*Ibid.*, : 13]. Cette étymologie souligne d'entrée de jeu certaines des fonctions possibles du rite que le concert de *metal* convoque : fonction d'harmonisation, de socialisation, de cohésion sociale, etc. Pour Durkheim, cité par Segalen « tout nous ramène donc à la même idée : c'est que les rites sont, avant tout, les moyens par lesquels le groupe social se réaffirme périodiquement » [*Ibid.*, 19]. Dans son ouvrage sur *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Durkheim traite de la régulation de ces moments d'exaltation que sont les rituels et les décrit comme des moments d'extase collective, où le groupe rassemblé communique dans une même pensée et action. Or, ces moments jouent un rôle de ciment social, car dans sa vision fonctionnaliste du rite, ce dernier répond avant tout à un besoin de cohésion. Le rite prend une dimension collective et permet, en donnant du sens, d'ordonner les relations sociales dans un cadre donné, à l'image, par exemple, du concert de *metal*.

Est-il pour autant justifié de parler de rite et de rituel, alors qu'il s'agit d'un rassemblement profane ? De fait, la notion de rituel relevait d'abord plutôt de l'étude de phénomènes religieux et sacrés, mais un glissement s'est opéré au fur et à mesure que la société s'est sécularisée dans un mouvement de "désenchantement du monde", décrit par

Weber. Durkheim, tout comme Goffman, a déjà délogé dans son analyse le rite de sa niche religieuse pour l'établir dans la vie séculière du quotidien. Si la religion se fait plus discrète, d'autres rassemblements sont venus remplir son rôle, avec par exemple les rassemblements sportifs (le foot est particulièrement propice à ce genre d'effervescences collectives) ou, précisément, les concerts.²⁹ Comme M. Segalen l'écrit : « nombre d'actions cérémonielles ne se revendiquent pas d'une pensée religieuse ou d'un rapport immanent au sacré ; cependant, en raison des pulsions émotives qu'elles mettent en jeu, en raison des formes morphologiques qu'elles revêtent et de leur capacité de symboliser, on leur reconnaît le qualificatif de rituel avec tous les effets qui y sont attachés. » [SEGALEN, 1998 : 70]. Ainsi, le rituel s'est émancipé de ce qui constituait le cœur social d'autrefois (la religion, la parenté) pour investir la quotidienneté. En bref, « si l'on reprend la formule de Ludwig Wittgenstein et de Mary Douglas, pour l'homme, "animal cérémoniel", le rite est un code, un mode d'emploi pour agir avec les autres, et aussi avec soi-même » [*Ibid.*, 30], que ce soit dans un cadre religieux ou non. Dissocier le vocabulaire religieux des traditions religieuses pour le rattacher à une forme laïque de rassemblements communiels est donc non seulement chose possible, mais qui, dans le cadre des concerts de *metal*, fait sens. Comme le souligne Lahire dans son étude du sacré, ce dernier : « n'est pas soluble dans le religieux » [LAHIRE, 2015 : 234]. Par conséquent, il n'est pas nécessaire de sauver la dimension sacrée pour, à mon sens, parler de rite, ce qui n'empêche que certain·e·s voient dans les rassemblements *metal* une dimension sacrée. Weinstein [WEINSTEIN, 1991 : 232] se rapproche de la lecture Durkheimienne du rituel en voyant dans les concerts de *metal* des hiérophanies, à savoir la révélation de quelque chose de sacré (sachant que le sacré, pour Durkheim, ne l'est qu'à partir du moment où il est traité comme tel. N'est sacré que l'objet consenti comme tel par un sentiment collectif). Il s'agit donc malgré tout d'une lecture "profane" du sacré, comme construction sociale potentiellement détachée de tout sentiment religieux. D'autres, comme Alexis Mombelet, souhaitent au contraire mener une analogie quasi parfaite entre la lecture du *metal* et de la religion. Il existe en effet des parallèles, des "éclats de religion", au sein des pratiques *metal* (les pèlerinages que sont les festivals comme le *Wacken*, les figures de *guitar heroes* comme "prophètes", les rituels, l'uniforme, ...) et beaucoup d'études sont menées sur le *metal* en lien avec la religion [MOMBELET 2004, 2005, WALZER N., 2005, CULAT 2007], mais les points de rencontre sont au moins aussi nombreux que les points de frictions et il est à mon sens trop rapide de calquer les modèles d'analyse du religieux au *metal*. Plutôt que de découvrir le "religieux" dans le *metal*, c'est la forme hybride, syncrétique, du phénomène rituel qui m'intéresse.

Pour Hennion, la lecture rituelle du concert de rock est non seulement évidente, mais elle est également devenue une banalité : « the parallels with sacrificial religious concepts are evident [...]. Scene, costumes, special effects. The rock concert as a quasi-religious rite: ecstatic, dionysiac, sacrificial » [HENNION, 1991: 111]. Ainsi, la lecture rituelle du concert devrait être le début de l'analyse, et non pas sa conclusion. Tracer ce parallèle n'est pas suffisant, car comme le souligne J.Duvignaud: « les choses sont embrouillées. Nous

²⁹ Suggestion du dr. Bart van Heerikhuizen. Voir son explication de l'ouvrage de Durkheim sur la chaîne youtube de l'Université d'Amsterdam, SocialSciencesUvA, URL : https://www.youtube.com/watch?v=_R2FeCGh0ek. Consulté le 13.02.2017.

voudrions que la transe soit pure et que le rite soit absolu » [cité par PIETTE, 1988 : 333], mais ce n'est jamais le cas. Le rituel relève d'un bricolage, il est "brouillé" et c'est précisément cela qu'Albert Piette - qui a tenté une cartographie des rituels séculiers - nous invite à étudier. C'est par ces écarts, par ces paradoxes que les rituels propres au *metal* vont se révéler.

Ce point établi, il convient dès lors de comprendre ce qui se cache derrière la boîte noire du rituel, d'aller au-delà du terme pour comprendre ce qui se révèle concrètement sous cette appellation, d'entrer dans l'étude des significations de ces rites, qui dans un contexte profane, peuvent notamment permettre de donner un cadre d'expression aux émotions collectives, mais aussi d'évaluer le degré d'investissement d'un·e membre au sein de la collectivité : « la participation aux rituels devient un guide pour évaluer le degré d'intégration à la communauté. Dans tout rituel réside une injonction [...] » [SEGALEN, 1998 : 37]. Pour le saisir, il convient d'abord de décortiquer les différents éléments de langage (non-verbal essentiellement) mobilisés par le rituel du concert.

3.2.3. "A Chaos with etiquette"

Extrait de mes notes de terrain du 15 novembre 2016 au Métropole, Lausanne, Suisse.

Alors que la nuit tombe, je m'achemine avec mes amis en direction de la salle de concert, en plein centre de Lausanne. Les gens arrivent par grappes, en petits groupes facilement reconnaissables, car la plupart sont habillés de noirs, avec des pulls de groupes, des vestes en cuir ou encore des pantalons en treillis. Chacun se reconnaît, mais personne ne se mêle encore : l'heure de la fusion n'a pas encore sonné et, pour l'instant, ce sont de petits attroupements qui se forment devant les portes encore fermées. Celles-ci enfin ouvertes, nous passons la sécurité et arrivons dans le hall avec, de part et d'autre, le bar, où nous allons immédiatement prendre notre première bière, qui signe définitivement le début de la soirée.

Aux notes du premier concert, nous nous engouffrons dans la salle, alors plongée dans le noir à l'exception des musiciens sur scène, au nombre de trois, et qui nous font faces. Le public est assez clairsemé autour de moi, mais tout de même massé près de la scène. À mes côtés, un type connaît par cœur la moindre chanson du groupe, si bien qu'il chante en chœur avec eux et se démène, levant le poing en l'air, ou mimant le jeu de guitare. Le reste du public hoche plus timidement de la tête, mais lève les cornes ou les poings comme "un seul homme" à chaque sollicitation du groupe.

Parmi les gestes les plus communs – partagés sur tout le spectre de la scène – le *malocchio*, ou les cornes du diable, est l'un des classiques. Ce geste est à la fois utilisé comme symbole de complicité dans et hors concert, mais aussi comme signe d'approbation, sorte de *gimmick* standard, qui se fait bras levé, légèrement tendu vers l'avant, l'index et l'auriculaire levés alors que les autres doigts sont repliés. Souvent convoqué à la fin d'un morceau, il reste alors suspendu dans les airs, comme pour saluer la performance qui vient

de se terminer. Pendant un morceau, il s'accompagne plus souvent de "hey ! hey !" scandés en rythme, accompagnés d'un mouvement avant/arrière du bras pour marquer le tempo de la musique. Dans ce cas spécifique, les cornes sont parfois simplement remplacées par un poing fermé. Le *malocchio* aurait été amené dans la scène par le chanteur Ronnie James Dio, lui-même l'ayant appris auprès de sa grand-mère sicilienne qui s'en servait alors pour éloigner le mauvais œil [DUNN, McFADYEN, JOY WISE, 2005]. Curieux glissement sémantique, étant donné que le geste est maintenant connu comme "les cornes du diable" (il ne sert plus à se protéger, mais à donner). Hors concert (en festival, dans les pubs, ...), le *malocchio* est surtout utilisé pour afficher son appartenance à la scène *metal* et devient la pose typique et caricaturale lors de photos.

S'il s'agit d'un geste plutôt que d'un mouvement, c'est parce qu'il est porté par une intention signifiante. On parle volontiers des battements du cœur comme d'un mouvement, mais d'un geste lorsqu'on salue quelqu'un de la main. Le geste est déterminé par une intentionnalité absente des mouvements mécaniques. Cette intentionnalité est par ailleurs interprétable par celui ou celle qui l'observe. Pour Mauss, ces gestes sont avant tout des techniques du corps, étant donné que ce sont des gestes appris, mimés, entraînés et parfois tellement intégrés qu'on en oublie leur intentionnalité (la démarche, la façon de manger, etc).

Dans la scène *metal*, le geste le plus iconique reste sans aucun doute le *headbanging*, devenu tellement fameux qu'il sert à désigner par métonymie la communauté elle-même des *headbangers*. Le terme (s'exploser la tête) informe sur la pratique, qui consiste à battre le rythme en faisant des mouvements de tête, généralement de haut en bas. L'origine du mot et de la pratique sont débattus, mais il s'agit sans conteste d'une pratique pionnière du *heavy metal*. L'effet recherché est plus impressionnant et hypnotique avec des cheveux longs, raison pour laquelle ces derniers sont portés avec fierté, hommes et femmes confondus. Luke – à l'image de nombreux autres hommes – m'explique attacher une importance particulière à ses longs cheveux, qui à la fois marquent au quotidien son appartenance à la communauté *metal* et lui permet de se livrer à ce genre de démonstration en concert. Il est à noter que plusieurs variantes du geste existent.³⁰ Il s'agit dans tous les cas de cadencer la musique avec de vigoureux mouvements de la tête. La technique classique est celle du "up and down", mouvement vertical de la tête de haut en bas, qui se fait avec les jambes légèrement fléchies, parfois avec une main posée sur la jambe d'appui pour plus de stabilité. Parmi les variantes, il existe le "full body", qui implique cette fois tout le buste dans un mouvement plus ample, appuyé, et qui accompagne souvent les parties dites de "breakdown" (passage musical particulièrement lourd, "heavy", et lent). La tête est alors entraînée jusqu'au niveau des genoux avant de remonter et de recommencer. Le "windmill" passe cette fois par un mouvement giratoire de la tête ; le "side to side", lui, consiste à *headbanguer* latéralement, en s'arquant sur soi-même à chaque extrémité du mouvement. Le *headbange* se pratique yeux fermés ou ouverts, seul ou en groupe, bras-dessus, bras-dessous, et peut être accompagné d'autres gestes (le "hammer" par exemple, qui accompagne le "full body"

³⁰ Voir l'illustration n°4 pour la notice issue d'un catalogue du Musée d'Ethnographie de Neuchâtel, qui décortique certains mouvements de base et d'autres plus "exotiques".

de gestes du poings cadencés sur la cuisse) et peut également accompagner d'autres mouvements, comme le *crowdsurfing*. Il existe plus de variantes encore, qui dépendent à la fois du tempo, du goût personnel, de l'agressivité de la musique ou, plus pragmatiquement, de la musculature de son cou ! Quiconque s'y est déjà essayé, ne serait-ce que l'espace d'une minute, sait qu'il ou elle s'expose à des courbatures dès le lendemain, ce qui suppose un entraînement, surtout pour celles et ceux qui, à l'instar de certains musiciens (Jason Newsted, Angus Young) ou fans, s'y adonnent constamment. Plusieurs études médicales se sont penchées sur les risques du *headbanging* et ont conclu qu'une pratique régulière et énergique peuvent conduire à des lésions physiques, mais surtout à des symptômes mineurs tels que des douleurs au niveau du dos et du rachis cervical, des étourdissements ou des maux de tête.³¹ Loin de calmer les ardeurs des fans, le *headbange* est et reste le geste par excellence à pratiquer en concert.

Il n'est également pas rare de voir dans le public des fans qui se livrent – dans une forme de *mimesis* de leur alter ego sur scène, apparaissant dans toute leur gloire – à de la *air guitar* ou *air drums*, imitant l'attitude des artistes.³² Ce type de geste est souvent sollicité lorsque la personne se sent en confiance et connaît suffisamment bien le morceau pour prétendre le jouer ou le chanter : « *le air guitar, c'est quand les chansons me parlent particulièrement. Enfin, quand je connais les chansons. Je me lâche plus, je fais "waaaah" [s'imité en concert, levant une main crispée en l'air, soutenant l'effort de crier qu'il mime]. Je fais semblant de connaître les paroles, ce genre de truc.* » [Ben]

Extrait de mes notes de terrain du 15 novembre 2016 au Métropole, Lausanne, Suisse.

Après une courte interruption qui nous a permis de sortir prendre l'air, le deuxième groupe de la soirée monte sur scène, suivi par un public déjà plus dense. À peine le premier morceau fini, je vois déjà dans la foule des hommes qui enlèvent leurs t-shirts et font furieusement, de façon décidée, du headbange. Je me fais bousculer derrière l'épaule et je remarque alors que sur la droite du public, un petit groupe de personnes s'agite, se rentre dedans, se pousse, encouragé par le groupe sur scène qui, à plusieurs reprises, invite la foule à se déchaîner, signant des mains le mouvement du circle pit.

Si les *cornes du diable* et le *headbanging* peuvent se pratiquer à peu près à tout moment et de façon individuelle, le *pit* (parfois appelé *moshpit*) ne se forme que sous certaines conditions à un endroit spécifique de l'espace. Le *pit* qualifie donc cette aire de "danse" socialement – et physiquement – construite par les protagonistes du concert, où il est autorisé et attendu de se livrer au *moshing*, *headbanging* ou encore au *circle pit*, soit à

³¹ Voir l'article <http://www.medecine-des-arts.com/fr/traumatisme-cervical-chef-le-html-decoupe-recherche-traumatisme-20cervical-20chez-20le-20musicien.html> (consulté le 18.12.16). Les fans prennent les conseils médicaux avec humour, qu'ils détournent par exemple dans cette pub parodique pour une crème contre les douleurs musculaires : <https://www.youtube.com/watch?v=dnUhvjuazQc> (consulté le 18.12.16). Sur une note plus étonnante, voir en annexe (ill.5) le court article du Times du 5 avril 1982, qui n'hésite pas à donner libre cours à ses fantasmes et à forcer le trait en dépeignant des fans de *metal* qui « *jerk their heads, and sometimes bang them on the stage or against each other, with a ferocity that is sometimes literally stunning* » (merci à Andy R. Brown pour m'avoir gracieusement envoyé ce document).

³² De là à considérer que les fans adulent les musiciens comme autant de "prophètes", il y a un grand pas, que franchit Alexis Mombelet [2005], à tort selon moi. S'il est vrai que certain·e·s musicien·ne·s sont adulés comme des "guitar heroes" pour leur talent technique, la passion des fans est plutôt valorisée lorsqu'elle s'exprime via un savoir encyclopédique, au contraire de l'attitude de "groupies".

un ensemble de pratiques corporelles propres à la scène. Le *pit* prend alors la forme d'un cercle, au milieu duquel s'aménage une aire libre où il est possible d'exécuter ces diverses techniques de "danse". À l'orée du cercle se tiennent celles et ceux que William Tsitsos appelle les "gardiens du pit", à savoir ces personnes qui ne participent pas directement au *pit*, mais qui font office de "frontière-tampon" entre les participant·e·s et le reste du public en repoussant les *moshers* qui leur tombent dessus et en évitant que ces derniers ne débordent sur le public [TSITSOS, 1999 : 406]. Le *pit* est régi par un important nombre de règles tacites, qui établissent où il se crée, quand, et quels gestes y sont pratiqués à quels moments. L'apparente spontanéité des *moshpit* cache donc mal l'ensemble de règles, qui les régissent de manière à éviter le chaos. Preuve en est, au moindre comportement déplacé, les autres participant·e·s ou le service d'ordre intervient, évitant ainsi que la violence symbolique du *pit* ne se transforme en violence effective.

Extrait de mes notes de terrain du 1^{er} juillet 2016 au Tuska Festival, Helsinki, Finlande :

Il a beau être 20h passée, le soleil cogne encore fort en cette période de l'année. Il fait chaud et Testament [fameux groupe de thrash], plus en forme que jamais, assure son set. Le public n'est pas totalement compact – il ne l'est jamais à ce festival –, mais un pit de plusieurs mètres de large s'est formé au milieu du public, à quelques dizaines de mètres de la scène. Le crowdsurfing semble être interdit³³ et c'est par défaut le circle pit qui enthousiasme le plus le public, morceau après morceau. En réalité, pas un morceau ne passe sans qu'une partie du public s'engouffre dans le pit, s'agite, tourne, saute, s'entrechoque. Pour ma part, je me tiens sur le bord. Comme d'habitude lorsque je me tiens dans cette zone du public, à la frange du pit, je lève mon bras droit, à hauteur du haut de mon ventre, et le tiens plié, de façon à ne pas me faire surprendre alors que je regarde le concert et à amortir le choc dans le cas où quelqu'un me tombe dessus. À côté de moi, je remarque un homme qui tient son bras bien plus haut – à hauteur de visage – et le coude en avant, vraisemblablement fatigué par le pit. Peu de temps après, un moshers manque de prendre le coude en plein visage. Il lui baisse alors le bras, le regard mauvais, l'air de lui dire : "mais qu'est-ce que tu fous !?" Après cet échange silencieux, le quidam s'éloigne dans le public."

La "violence" caractéristique du *pit* ou des qualités sonores de cette musique sont donc l'objet de règles précises³⁴ – comme le souligne cette anecdote du "coude levé" – et d'une forme d'éducation informelle qui font qu'elle n'apparaît pas comme violence ou chaos aux participant·e·s, mais comme l'expression partagée et cathartique d'une certaine rage ou frustration, si ce n'est d'un simple jeu ou du pur plaisir. Parmi ces règles implicites, il est bienvenu de se montrer solidaire en aidant celles et ceux qui tombent, mais également en ne portant pas d'objets dangereux (après un concert au Ragnard Rock Festival 2016 en France, les conversations des participant·e·s au *pit* ne faisaient que tourner autour de cet homme -

³³ Les festivals de musique finlandais sont encadrés par des règles plus sévères qu'en Suisse ou ailleurs en Europe centrale. Des services de sécurité patrouillent souvent directement dans la foule pour contenir certaines pratiques (le crowdsurfing par exemple) et la consommation d'alcool est permise que dans des zones spécifiquement dédiées et dont l'accès est scrupuleusement contrôlé.

³⁴ D'où l'expression « a chaos with etiquette », empruntée à Paul Wertheimer, voir : <http://www.metalinjection.net/latest-news/metal-science/science-explains-why-people-like-moshing-so-much> Consulté le 04.01.2017.

visiblement agacé – qui passait volontairement dans le *pit* alors qu'il portait d'énormes bracelets à piques sur les poignets), de ne pas être excessivement alcoolisé, de respecter les gens qui se tiennent autour du *pit*, etc. La violence résulte donc plutôt de l'ignorance de ces règles plutôt que de l'essence même du *pit*. Les normes informelles qui régissent le *pit* sont même plutôt renforcées par les pratiques qui les rompent. Le *crowd killing*, par exemple, consiste à forcer les personnes en périphérie du *pit* à y participer en allant les provoquer, en les poussant si ce n'est en les frappant. Cette pratique très décriée vient plutôt de la scène *metalcore* et *hardcore* et un tel comportement en concert de *metal* serait réprimandé par les autres membres du *pit*. Luke se rappelle une situation similaire :

« depuis quelques années, y a des coreux [des membres de la scène metalcore et/ou hardcore], souvent assez jeunes, qui moulinent avec les poings, des fois avec les pieds, ils donnent des coups et j'ai pas du tout l'impression que c'est dans l'esprit metal "classique", on va dire. Quand on joue des coudes pour bousculer tout le monde, si y en a un qui tombe ou qu'on voit qu'on a fait mal à quelqu'un, généralement on le relève et on s'excuse, on s'assure qu'il va bien au minimum, essayer de faire mal aux autres c'est pas dans l'esprit. Alors que justement, ceux qui sont dans le metalcore et qui viennent voir des concerts de metal, ils tapent les autres qui ont pas l'habitude de ça, ben là ça les énerve. Moi, ça m'a déjà énervé, j'ai déjà envoyé un mec... C'était un gringalet, du coup c'était facile. On allait dans le même bar, donc je le connaissais de vue et je sais qu'il énervait pas mal d'autre monde que moi. En tout cas, une fois à un concert en plein air, il a sauté les pieds en avant dans le dos de quelqu'un, puis il a voulu me faire la même chose, sauf qu'au moment où il a voulu le faire, je l'ai pris, je l'ai claqué au sol. Il s'est pas relevé tout de suite, mais personne en avait rien à foutre. Tout le monde avait l'air content qu'il se soit calmé un peu. Je crois que c'est la seule fois où j'ai été nerveux à un concert » [Luke].

Briser le cadre de conduite permet en même temps de mieux le révéler et de le consolider, comme dans ce cas où les gestes déplacés sont neutralisés – dans l'indifférence des autres membres, qui prend ici la forme d'un signe tacite d'approbation –, pour permettre à l'expression normalisée du *pit* de reprendre. À l'inverse, lorsqu'un·e participant·e est blessé·e au cours d'un échange normalisé, la personne est prise en charge par d'autres participant·e·s (elle est relevée, le *pit* est interrompu), sans qu'il n'y ait d'animosité, car celles et ceux qui prennent part au *pit* savent à quelles blessures ils s'exposent. Ainsi, le service de sécurité externe n'intervient qu'en dernier recours, car le cœur du *pit* est avant tout géré grâce au code tacite "sous-culturel". Le risque, malgré tout, de se faire mal est bien présent. *« J'ai l'impression c'est vraiment le même sentiment que les montagnes russes. T'as confiance dans la sécurité, sinon tu monterais pas "dedans", mais t'as quand même au fond de toi un petit doute qui fait que c'est marrant. Si y avait pas cette certitude rationnelle de la sécurité, je pense que j'irais pas dans les pogos. Même dans les wall of death, j'ai jamais eu peur. Mais tu vois, y a l'adrénaline. » [Ben]* Par ailleurs, les bleus et autres blessures qui en résultent sont portés comme des badges d'honneur.

Le *pit* peut être assez incontournable dans certains sous genre de *metal*, comme le *thrash*, et beaucoup plus rares voire inexistants dans d'autres. Il dépend donc à la fois de l'"agressivité" ou de la nature de la musique (tempo plus ou moins rapide, chant plus ou moins hargneux), du cadre du concert (en salle, festival, ...) et, surtout, de l'ambiance dans la salle. Un *pit* ne se crée évidemment pas seul, raison pour laquelle l'ambiance est particulièrement cruciale pour susciter ce genre de réponses collectives.

En revanche, ce qui est constant, c'est que le *pit* prend toujours place devant la scène, dans les premiers rangs du public (le premier rang reste en général collé à la barrière, et le *pit* s'engage juste derrière) et au milieu de celui-ci. Son ampleur dépend de la motivation du public ; il s'étend parfois sur toute la largeur du public et reste d'autres fois beaucoup plus confidentiel. Les festivals sont – de par leur taille – un phénomène à part et peuvent dès lors donner naissance à de nombreux *pits* répartis beaucoup plus aléatoirement dans le public. Quoiqu'il en soit, « some consider it the pulse of the gig » [RICHES, 2016], « là où ça se passe » [Ben], à la fois l'aspect le plus spectaculaire d'un concert de *metal* et son point névralgique. Il est à relever que ce sont en majorité des hommes qui participent au *pit* (et enlèvent leurs t-shirts).

Si l'"ambiance" est aussi cruciale à la réussite d'un concert, il nous reste encore à définir comment elle est produite et de quoi elle dépend. L'"ambiance" est pourtant des plus insaisissable ; elle peut changer selon les individus, selon la portion du public où l'on se trouve, selon la qualité du son... Mais quelques données peuvent nous aider à y voir plus clair. Par exemple, si le groupe est attendu (en tête d'affiche par exemple) et que son style s'y prête (un concert de *thrash*), le *pit* se crée souvent illico dès les premières notes du premier morceau. Chacun se place dans la foule en sachant d'avance où se tiendra le *pit*, si bien que celles et ceux qui veulent y participer se tiennent déjà en son centre. En général, « the formation of a pit is [...] a reflection of the crowd's affection for a band, so if a crowd does not like a band, a pit will not form. Otherwise, pits tend to "break out" when the energy of the band's performance causes the energy of one person or a few people in the crowd to build to a point at which they move to the front-and-centre pit area » [TSITSOS, 1999: 405]. L'animation du public, la vigueur du *pit* sont donc un bon indicateur de la "température" du public. Contrairement à Tsitsos, qui affirme qu'il est impossible de prédire la création du *pit* [*ibid.*], une bonne connaissance de la scène permet aux fans de jauger de la probabilité qu'un *pit* se crée et de sa vigueur, cela en fonction du genre du groupe, de sa réputation, de l'attente que le concert suscite, etc :

« Quand les concerts sont vraiment biens, ça donne envie de bouger. Après, ça dépend du style de musique. Tu vas voir du folk, moi je trouve le folk metal, rien de mieux pour balancer un petit pogo ! Le thrash, c'est encore mieux pour ça. Le black metal, faut que t'aies l'air pas content, que tu croises les bras et que t'aies cet air hautain ! [...] Le vieux heavy, c'est vraiment genre headbanging, sérieux, "no thrills", voilà. Après bon forcément, vu que t'es pas tout seul dans le public, faut que tu t'adaptes aussi à ce qui t'entoure. Si tu vois qu'autour de toi, y a vraiment tout le monde qui ne bouge pas d'un centimètre, bah j'ai envie de dire, tu vas pas lancer ton propre pogo ! » [Marco]

Une bonne connaissance de la scène permet de présager le type de concert auquel s'attendre et de se préparer en fonction. La création du *pit* dépend essentiellement des interactions entre le triptique genre musical – ambiance – appréciation. Lorsque le *pit* ne se crée pas immédiatement, il faut alors attendre que la musique convainque les *moshers* potentiel·le·s qui, morceau après morceau, se désinhibent et commencent à se pousser pour créer l'espace du *pit* :

Extrait de mes notes de terrain du 23 novembre 2016 au bar Satellite de l'EPFL, Lausanne, Suisse.

Alors que les dernières notes du morceau résonnent encore, le chanteur harangue la foule assez éparse et encourage le public à s'approcher à grands renforts de gestes et d'encouragements. Le prochain morceau commence, accueilli au sein du public par de timides headbangues – qui ressemblent plus à des hochements de tête. « Allez, foutez-moi le bordel ! » s'exclame le chanteur. Le groupe, une jeune formation suisse de metalcore, semble avoir passablement révisé sa chorégraphie. Les cinq musiciens effectuent de façon synchronisée les mêmes mouvements, comme ces passages de break quasi systématiques qui sont autant d'occasions de se prêter à l'unisson à un headbange "full body", qui entraîne petit à petit le public avec eux. Le pogo a commencé dans la salle, provoqué par deux amis qui, d'abord timidement ou dans une optique de jeu, ont commencé à se taquiner en se poussant, jusqu'à ce que le jeu s'étende à d'autres personnes et, à partir de là, ne désemplisse plus.

Comme le rappelle Luke, un *pit* « ne vient pas d'un coup, tu sens que les gens sont déjà prêts. Ils sautent sur place, ils ont envie de bouger, de se dépenser un peu. Là tu peux bousculer quelqu'un, puis généralement ça fait une réaction en chaîne : il bouscule quelqu'un d'autre, qui le renvoie, pis ça part » [Luke]. Pour lancer un *pit*, il faut donc être capable de lire l'excitation de la foule autour de soi, sans quoi on ne pourrait donner forme à cet espace, qui n'existe que quand des gens dansent effectivement et créent ce lieu éphémère. La pratique la plus typique et constante dans le *pit* est le *moshing*, pratique empruntée à la scène hardcore et dérivée du punk. "Mosher" renvoie à une forme de "danse", qui consiste à sauter au milieu du *pit*, à s'entrechoquer, à se bousculer, jouer des coudes et faire le vide autour de soi en poussant les autres.³⁵ Il existe dans la langue française une confusion au niveau des termes, puisque la plupart des fans francophones parlent de "pogo", qui vient du pogo stick (cette sorte d'échasse à ressorts qui permet de faire des rebonds et des acrobaties) et désigne le fait de sauter en se bousculant et nous vient plutôt des concerts de punk. Le "moshing" en revanche, ou "slam" ou "slamdancing" vient de la scène hardcore et comprend une plus grande variété de mouvements individuels (le *picking' up change*, *wind-mill*, *two-step*, etc)³⁶. Le *metal* hérite de ces deux tendances sans pourtant être fidèle à

³⁵ Voir en annexe (III.6) la série "skank kid", « a sort of visual ethnography of the early 1980s Los Angeles hardcore(-punk) scene » [blog Harshforms, 2015] de Shawn Kerri, apparue pour la 1ère fois sur le flyer d'un concert punk à Los Angeles. La série a ensuite été utilisée comme instructions de danse, accompagnant le livret de paroles de l'album *Group Sex* de Circle Jerks. L'informel finit donc par passer dans le formel, que ce soit à travers ce genre d'exemples ou à travers des tutoriels sur youtube.

³⁶ Il peut y avoir une légère différence entre *slamdancing* et *moshing*, toutefois les deux pratiques restent très proches et sont souvent utilisées de façon indifférenciées dans la scène tant par les fans que par les chercheurs et chercheuses. Pour plus de détails, voir William Tsitos [1999], qui consacre un article à expliquer cette différence en la rapprochant aux

l'une ou l'autre. Les gestes pratiqués dans le *moshpit* ne répondent pas à la typologie du hardcore (si ce n'est dans le sous-genre hybride du *metalcore*) et sont en ce sens plus désordonnés, mais il ne s'agit pas non plus de simplement sauter sur place : « to "mosh" is a distinctive-way of using the body to corporeally articulate individual and collective subcultural identities. It consists of bodies being touched, pushed, shoved, lifted, caught, picked-up, thrown and carried within a disordered active moving space » [RICHES, LASHUA, SPRACKLEN, 2014: 90]. Les *moshpit* de *heavy metal* prennent en quelque sorte la forme d'un jeu d'auto-tamponneuse désordonné, où aucun coup n'est toutefois porté au visage. Malgré son apparente violence, les participant·e·s soulignent le plus souvent l'ambiance bon enfant qui règne dans le *pit*, où l'entraide est valorisée et c'est précisément ce qui a séduit Aaron lors de son premier concert de *metal* : « ça m'avait directement plu, l'énergie qu'il y avait sur scène, la convivialité du style. Tu faisais des pogos, les gens, ils te relèvent si tu tombes, ça, ça m'avait marqué, je me rappelle » [Aaron]. Au même titre qu'il existe une variété de sous-genres de *metal*, chaque *moshpit* a sa saveur particulière, son style. Si certains sont plutôt agressifs, d'autres, comme dans les milieux *folk*, mettent l'accent sur le côté festif et bon enfant, où les participant·e·s *headbanguent* volontiers ensembles, bras-dessus, bras-dessous.

Extrait de mes notes de terrain du 23 juillet 2016, au Ragnard Rock Festival, Simandre-sur-Suran, France.

Avant de lancer le prochain morceau, le chanteur chauffe la foule à grands renforts de « are you ready motherfuckers !? » savamment distillés... « Show me what you got ! » ajoute-t-il, en mimant le circle pit d'un bras. Sans plus attendre, le morceau démarre à grands fracats et les participant·e·s du pit se mettent à tourner dans le même sens en courant et sautillant, par moments en se poussant. Parfois, un "gardien du pit" un peu hésitant repousse un mosher avant de se lancer à son tour dans le mouvement. Je les rejoins à mon tour, avec le sentiment d'être portée par le mouvement, emportée, plutôt que de donner consciemment une impulsion. Sans crier gare, un homme pourfend le circle pit dans le sens inverse et se fraie un chemin à coups d'épaule. Je l'évite de justesse et, après quelques tours de circuits, rejoins le public en bord de pit le souffle court, avant de chercher des yeux mes amis.

Le *circle pit* est aussi pratiqué dans le *pit* et, comme son nom l'indique, consiste à courir en rond tous dans le même sens selon un cercle plus ou moins large en fonction de l'espace disponible (les festivals peuvent donner lieu à d'énormes *circle pit*) tout en jouant des coudes, sautant en l'air, etc. Il est en général provoqué par le groupe sur scène qui signe à la foule de tourner en faisant de l'index un cercle dans l'air. En général, soit le *circle pit* se transforme rapidement en *moshpit*, soit les personnes fatiguées sortent au fur et à mesure du *pit* ou se rassemblent en son centre, formant un petit ilot, jusqu'à ce que le *circle pit* perde

postures plus ou moins individualistes du genre. Le *slamdancing* est une variation du pogo, alors que le *moshing* est une variation du *slamdancing*. Les fans de *metal* se livrent essentiellement à du *slamdancing*, le *moshing* étant plutôt l'apanage du hardcore punk, mais utilisent paradoxalement le terme de *moshing* pour le désigner. Pour éviter de brouiller les pistes, j'utilise pour ma part de façon indifférenciée le terme générique de "moshing" et sa variante française, le "pogo".

de la vitesse et s'éteigne, pour reprendre au morceau suivant ou laisser place à nouveau au *moshpit*.

Extrait de mes notes de terrain du 25 juillet 2016 au festival Metaldays, Tolmin, Slovénie.

Absorbée par le concert, je ne fais pas attention à ce qui se passe derrière moi. Quand je sens que quelqu'un me tape sur l'épaule, je me retourne et vois venir vers moi un crowdsurfeur plutôt corpulent, sur le dos, les bras écartés. Les personnes derrière moi se sont déjà précipitées pour prendre la relève des autres porteuses et porteurs, qui tiennent l'individu à bras tendus. Avant d'y aller à mon tour, je tape sur l'épaule des personnes devant moi afin de les prévenir. Tout de suite, ils saisissent et se préparent à porter, eux aussi. Entre temps, la trajectoire du surfeur a légèrement dévié, si bien que je n'ai plus qu'à porter sa jambe avec précaution, pour éviter que son pied ne nous revienne dans la figure. Une fois passé, chacun reprend son poste, non sans jeter de temps à autre un coup d'œil par-dessus son épaule.

Parmi les gestes les plus impressionnants, le *crowdsurfing* tient bonne place. Partant depuis l'arrière du public, le ou la *surfeuse* demande aux personnes qui l'entoure de la soulever par les bras et les pieds, ce qui lui permet ensuite de se faire porter à bout de bras (allongée sur le ventre ou le dos) par le public pour se diriger en direction de la scène, jusqu'à tomber ou se faire récupérer par la sécurité devant le premier rang, lorsqu'il y en a. Cette pratique demande une bonne solidarité de la part du public, qui à la fois doit s'entraider pour porter le ou la *crowdsurfeuse*, mais aussi pour prévenir les gens autour de soi qu'une personne arrive et éviter d'être sonné par un coup de pied impromptu. Le *stage diving* revient au même, si ce n'est que les fans montent sur scène et se jettent depuis là sur le public – par eux-mêmes ou jetés du pied par un·e des musicien·ne·s, qui parfois apprécient peu cette intrusion – en espérant se faire rattraper par le public à bras portants. D'autres fois, ce sont les artistes qui se jettent eux-mêmes dans le public. Le *stage diving* devient toutefois plus rare à mesure que la sécurité des concerts augmente et que des barrières séparent le public de la scène, si bien que cette pratique est de plus en plus cantonnée aux petits concerts *underground*.

Extrait de mes notes de terrain du 15 novembre 2016 au Métropole, Lausanne, Suisse.

Le concert battait son plein quand mon frère me propose d'aller avec lui dans le pit. L'occasion est rare ; nous y allons. Ni une, ni deux, nous voilà au cœur de ce maelstrom de corps qui battent la chamade à l'unisson, qui se mêlent et s'emmêlent, se tordent, se poussent. Je me concentre sur mes mouvements et ceux des autres, si bien que j'entends la musique d'une oreille distraite. Il est déjà l'heure du dernier morceau, toujours annoncé par un énorme coup de marteau – un Mjollnir de Thor en plastique ... ! – porté par Johan Hegg, le chanteur. Le public sait quoi faire : sans que j'aie perçu le moindre signal, la foule se sépare en deux. Avec mon frère, nous choisissons notre côté. Dans ce moment suspendu, alors que les lignes se font faces et que le morceau se fait attendre, je sens mon cœur

s'emballer. La foule forme un cercle autour de nous et attend, elle aussi, le signe de départ, nous observe.

Depuis que je suis entrée dans le pit, j'ai l'impression que mes sensations sont décuplées. Un instant avant, je regardais le concert légèrement depuis le côté, une bière à la main. L'instant d'après, je me glisse dans le pit avec l'impression d'entrer véritablement dans le concert, de ne plus regarder les autres le vivre, mais d'en partager les émotions fortes à mon tour. Soudain, le marteau s'abat et le public se met à courir, une ligne vers l'autre. J'avais conseillé à mon frère de ne pas partir avec la première vague pour éviter le choc le plus dur, mais dans la tension du moment, je me suis oubliée moi-même et me retrouve en 1^{ère} ligne : face à un homme de deux fois ma corpulence, j'ai senti que le choc a été fort au niveau de ma hanche, j'en ai presque le souffle coupé. Le premier moment du choc passé, j'oublie rapidement la douleur du fait de l'adrénaline, toute occupée à participer au pogo.

Le *wall of death* promet lui aussi quelques bleus. Similaire à une bataille rangée, le *wall of death* consiste à séparer la foule en deux (à savoir, les protagonistes du *pit*, rejoint par une portion plus ou moins large du reste du public). Deux lignes se font alors faces. C'est en général le groupe qui ordonne la foule (invitant des deux bras le public à se séparer en deux) et donne le départ, au moment le plus opportun vis-à-vis de la musique (« attendez, attendez ! Vous êtes prêts ? ! Vous voulez vous mettre sur la gueule ! ? Attendez, attendez. Vous sentez la pression monter en vous ? ! Est-ce que vous sentez votre sang bouillir ? Attention ! Go ! »³⁷). Dans le cas du concert du groupe de *melodic death metal* Amon Amarth, l'introduction de ce morceau est devenue une tradition bien connue de leurs concerts, tant et si bien que les fans connaissent leur partition. Lorsque la musique démarre, les deux lignes foncent l'une sur l'autre et le *pit* se transforme généralement en *mosh* ou, plus rarement, en *circle pit*. Ces quelques gestes, décrit sommairement au long de ce chapitre, nous donnent accès au vocabulaire de base des métalleux et métalleuses en concert, il nous reste cependant à explorer comment il est utilisé et dans quel but.

3.2.4. "Being in the known"

« Ecstasy at a heavy metal concert requires more than the music. There must also be a great deal of excitement generated by non-sonic means. [...] Excitement does not just happen at a heavy metal concerts. It is planned for, worked on, and strongly encouraged [...], reading a heavy metal concert involves decoding a complex array of communicative acts by using the heavy metal codebook » [WEINSTEIN, 1991 : 214, 218]. Les concerts de *heavy metal* sont l'occasion pour la communauté des fans de se retrouver et de se rassembler, en échangeant autour d'un ensemble de codes, qui organisent le vivre ensemble. Bien sûr, ce "codebook" tout juste décrit n'existe pas sous la forme d'un manuel sagement posé sur la bibliothèque. Depuis les années 2000 et la montée en puissance des nouveaux médias tel

³⁷ Extrait de mes notes de terrain du concert de Drakwald au Nox Inferna à Bourg-en-Bresse en France, le 14 mai 2016.

Youtube, qui permettent des échanges d'une nouvelle nature au sein de la communauté, des vidéos de tutoriel ou des forums pullulent pour tenter de l'expliquer.³⁸ Si ces pratiques existent – et bien avant cela, la répétition en solitaire devant la glace dans sa chambre –, les fans tendent à penser que ce codebook s'applique avec justesse que lorsqu'il est appris de façon empirique, par *mimésis* : « *les gens font pas n'importe quoi. Tu fais du air guitar, du headbange, [...] y a quand même quelques écoles dans lesquelles les gens se retrouvent. Tu vois les gens faire, au début, tu imites : "fake it you make it" » [Ben]. Pour les participant·e·s, cet apprentissage se fait "naturellement", dans le feu même de l'action : « je ne me suis jamais vraiment posé la question, si c'était juste, si c'était vrai, mais en tout cas, pour moi ça s'est justifié par soi-même avec le temps parce que je me comportais d'une certaine manière et on m'a jamais dit que je faisais chier, on m'a jamais repoussé ou quoique ce soit, du coup je m'étais dit que par définition, c'est que je me comportais à peu près correctement » [Luke].*

Cet apprentissage en forme de tâtonnements empiriques ouvre les portes d'une "communauté de pratiques", définie par Wenger comme des « groups of people informally bound together by shared expertise and passion for a joint enterprise » [WENGER, 2000], car ce partage d'un savoir commun permet de donner forme à l'expérience du concert :

« Ce que je trouve cool dans le metal, c'est que c'est vraiment un des rares styles je pense où y a vraiment des personnes qui vont venir devant, qui vont faire des pogos, sauter partout, où tu les verras vraiment rigoler et vraiment donner du plaisir et puis, y a aussi un truc différent avec le fait que les personnes qui viennent voir un concert de metal, ce sont des personnes qui écoutent du metal. Par exemple, un groupe de rock – si tu commences surtout [...] –, les personnes qui vont venir voir ton concert ne sont pas forcément des personnes qui viennent pour voir le concert, plutôt des personnes qui sont là "ah tiens, un concert de rock, ça peut être sympa, on va aller boire un verre", donc le public participe moins, tu sais, c'est moins participatif donc y a moins, à mon sens, de relations avec le public. [...] Les personnes qui viennent [à un concert de metal], elles savent que c'est comme ça, elles connaissent. Et elles viennent parce qu'elles ont envie d'écouter ça et pas parce qu'elles ont juste envie de sortir ce soir, ou passer une soirée, ou... je sais pas, parce que c'est la fête du village ! » [Aaron]

Le caractère exclusif de cette musique – qui attire rarement par hasard des passant·e·s à ses concerts du fait de sa difficulté d'accès – permet de rassembler régulièrement les mêmes personnes qui affinent, concerts après concerts, leurs modes d'interactions, leur codebook, maîtrisés aussi bien par l'audience que par les artistes.

La connaissance de ces "codes" constitue ce que Sarah Thornton appelle, en s'inspirant de Bourdieu, le "capital subculturel" [THORNTON, 1996] de la scène, ou autrement dit, la capacité « of being in the known » [KAHN-HARRIS, 2007 : 121]. Thornton utilise cette

³⁸ Il y aurait de quoi faire une étude de fond sur ces tutoriels – tantôt sérieux, tantôt humoristiques – et leurs réceptions. Pour ce travail, je me contente de signaler ici leur existence.

expression pour souligner la façon dont un savoir spécifique de la scène est exprimé par des compétences culturelles. En effet, bien que je me focalise sur le phénomène d'incorporation, le savoir culturel propre à la scène s'exprime également par des biais discursifs et il m'importe de le reconnaître pour ne pas reproduire l'erreur de l'ignorer, comme Lahire le relève chez Wacquant et son analyse de l'apprentissage pugilistique, concentré sur le corps : « acquérir la sensibilité corporelle spécifique qui fait le pugiliste compétent est un lent et long processus qui ne peut être réalisé par un acte volontaire ou par un transfert conscient d'information. Il nécessite plutôt une imperceptible incorporation du schéma mental et corporel immanent à la pratique pugilistique qui n'admet aucune médiation discursive ni aucune systématisation » [WACQUANT, 1995 : 72]. Avec le *metal*, nous sommes face à une même problématique : certes, la boxe tout comme *mosher* ne s'apprend pas dans les livres, mais par un "long processus" immersif, qui pourtant ne s'apprend pas non plus sans médiation langagière directe. D'ailleurs, Deedee, l'entraîneur de boxe, rappelle souvent Wacquant à l'ordre : « combien de fois faut que j'te dise qu'il te faut penser. *Penser ! C'est avec sa tête qu'on boxe* » [WACQUANT, 2000 : 252]. Lahire argumente que dans la boxe, le langage sert à apprendre à désigner les gestes associés à la pratique, comme le *jab*, *souffler*, le *sparring*, etc [LAHIRE, 1998 : 284], et ainsi à mieux les incorporer. Le discours permet de hiérarchiser les expériences, de valoriser certaines pratiques et d'en dévaloriser d'autres. Le *metal* connaît cette même logique : les corps sont orientés par les encouragements des groupes sur scène, qui appellent à l'action plutôt qu'à l'immobilisme, à l'appréciation du concert par le corps plutôt que par une méditation intellectuelle. Après le concert, les *live-report* mettent souvent l'accent sur le *moshpit* comme étant le cœur du concert³⁹, rendant ces pratiques désirables, à l'inverse des critiques vis-à-vis d'un "public mou et passif". Si les fans parlent peu pendant le concert, la parole se libère avant et après. Dans son étude sur le langage, Lyndsay Helfrich rappelle que ce dernier est façonné par les gens qui l'utilisent et peut donc informer sur les valeurs du groupe en question. Or, le *metal* a développé un langage qui lui est propre et fait d'inversion : « while metal heads communicate with each other in a variety of languages, there is a general trend in metal culture of using certain terms which have completely different meaning and connotations in another use. The most common example of this is the referral to something or someone as "brutal" being considered one of the higher forms of a compliment. How subcultures use language can be an understanding of how it interacts with mainstream society » [HELFRICH, 2016: 26].

Walser rapporte une critique publiée dans le magazine *Life* à l'encontre du groupe Judas Priest, selon laquelle « the two lead guitarists do not so much play as attack their instruments » [WALSER, 1993: 103]. Il relève très justement que cette phrase, imprimée dans un média éminé, aurait été comprise comme un compliment soulignant la vigueur du groupe ! Cette tendance à un "renversement des valeurs" transparaît dans les supports textuels et visuels produit à l'interne. L'incorporation des codes et des valeurs du *metal* n'est donc pas détachée d'une médiation discursive, même discrète. Le capital culturel de la scène s'exprime aussi, comme le rappelle Keith Kahn-Harris, dans la capacité à parler du *metal*,

³⁹ Voir en annexe (ill.7) la chronique d'un concert du groupe de *death metal* français Gojira, qui s'efforce d'utiliser un champ lexical dionysiaque.

notamment en établissant des distinctions complexes entre les genres, en connaissant l'histoire de ces derniers [KAHN-HARRIS, 2007 : 123], la discographie des groupes, en bref, à disposer d'un savoir quasi-encyclopédique : « the band's on the concert's bill are the center of attention, but they are compared and contrasted to others with similar styles. Taking part in these conversations establishes one's metal bona fides and reinforces and teaches the common standards of criticism. Information (trivia from an outsider's perspective) is more highly valued than interpretation. Commitment is displayed by becoming a walking encyclopedia of metal lore, a fount of facts » [WEINSTEIN, 1991: 208-9]. J'ai pu constater ce fait par le biais de mes entretiens et des longues dissertations qui s'en sont suivies sur l'appartenance de tel ou tel groupe à cette branche du *black* plutôt qu'à telle autre, ou à la difficulté à rendre compte d'une vision globale du *metal* tant ce dernier est « *un genre extrêmement varié [au point d'avoir] de la peine à poser un truc catégorique* », comme me l'explique Ben, qui, question après question, développe toute une casuistique (« *là encore, ça dépend du groupe* ») et montre par-là une connaissance approfondie de la scène. À titre d'exemple, il explique en quoi :

« *Les métalleux sont souvent bavards [si] tu les lances sur leur sujet favoris* », par opposition – selon lui – aux fans de rap ou de pop « *qui ne se lancent pas dans de grandes discussions sur quel est leur meilleur album, etc. Des fois avec des copains, on s'amuse à classer les albums de [Iron] Maiden, enfin tu vois, on aime parler de ça.* – [Moi] : *C'est ce côté collectionneur dont tu parlais un peu avant.* – *Oui, historien, etc. J'ai même rencontré des types, c'est peut-être un peu méchant, mais là je pense à un type en particulier [musicien d'un groupe local], c'est pas une lumière, c'est un type qui est un peu limité, mais il a une connaissance quasi autistique et ultra précise des dates de sortie des membres de tous les groupes de death metal. Et ça, c'est quelque chose que je trouve assez caractéristique de la scène, dans le sens où c'est guidé par la passion.* » [Ben]

Être membre de cette scène ne consiste pourtant pas simplement à être là et à savoir "en parler", mais également à savoir occuper l'espace, en accord avec les principes d'authenticité de la scène. Pour Driver, il est essentiel de considérer aussi l'incarnation de ce savoir et pas seulement son expression discursive, car « interviewees often spoke of the knowledge required to participate in moshing as something which is *experientially* "earned" or "learned", something requiring a particular understanding or mode of engaging with the music that is borne of a sensual competence, rather than a cognitive or discursive one » [DRIVER, 2011: 981]. Une façon de se montrer instruit au sein de la communauté est de maîtriser ce langage corporel propre aux concerts de *metal* - ce codebook -, qui bien plus qu'un ensemble de règles claires et cohérentes, est construit autour d'une casuistique propre à chaque groupe et à chaque mariage improbable entre les genres. Une performance en *pogo* est réussie lorsque l'individu parvient à user de ses connaissances interiorisées, tout en restant flexible et attentif à la situation pour l'adapter. Ainsi, celles et ceux qui participent au *pit* tout en respectant les règles se lancent dans une forme de rituel que Goffman appelle "confirmatif" et qu'il illustre ainsi : « deux personnes qui se rencontrent, même si elles ne se connaissent pas, se lanceront dans l'échange suivant : "Bonjour. – Bonjour. – ça va ? – ça

va, merci. Et vous ? – ça va, merci." [GOFFMAN, 1973 : 89] Elles se confirment ainsi qu'elles se considèrent réciproquement comme des personnes civiles, en rendant un hommage discret au caractère sacré de la personne. [...] On est ici dans l'ordre de ce que Mauss a appelé des cycles réciproques de don et contre-don » [KECK, 2012/3]. Chacun, dans un effort de reconnaissance mutuel, se reconnaît l'un·e l'autre comme un·e "expert·e" au sein de la scène et ce grâce à l'expression maîtrisée de son codebook. Comme Driver le rapporte, la possibilité d'être reconnu·e comme membre authentique de la communauté est « bound up in one's *embodiment* of specific kinds of knowledge and understanding » [DRIVER, 2011 : 979]. L'authenticité est de fait une notion extrêmement valorisée au sein de la scène, héritée des mouvements de contre-culture des années 60 aux Etats-Unis [WEINSTEIN, 1991 : 27], et qui vaut la peine que l'on s'y arrête un instant.

Bien que la scène ne soit pas monolithique, elle renforce sa cohérence par la logique du *boundary making*, en s'unissant face à un ennemi commun – qu'il soit fantasmé ou réel –, à l'instar de la "société dominante" et, en l'occurrence, de la "musique mainstream". Être "authentique" dans la scène, c'est se montrer indépendant en refusant le compromis et en prenant le risque d'être incompatible avec la société respectable de monsieur et madame tout le monde. En somme, l'authenticité est la valeur à l'aune de laquelle l'honnêteté des artistes est jugée, non seulement par leur capacité à résister aux sirènes de la société de consommation (ne pas devenir un "sell out"), mais aussi par leur degré d'implication sur scène. Pour Pierre, cette authenticité ne se lit pas de façon évidente, mais dépend plutôt de la sincérité : « *je pourrais pas te donner la recette si tu veux, mais tu le vois en fait chez la personne, tu le vois dans son regard, dans sa manière de s'exprimer, dans le comportement non verbal* ». Ce qui apparaît comme étant le plus important, c'est l'énergie que les artistes sont prêts à mettre, physiquement, soir après soir, dans leur prestation qui, comme me le rappelle Aaron, est « *vraiment un travail physique* ». Cette débauche d'énergie, c'est en d'autres termes le gage d'authenticité des artistes. « Band members [...] were expected to display their authenticity via particular bodily aesthetics and practices. As concerts progressed, audiences expected that performers' long hair would mat and their clothes dampen as they exerted themselves. Lead singers who did not sweat profusely were viewed as having given a "phony" performance » [KRENSKE, McKAY, 2000 : 275]. En d'autres termes, "honest sweat, the emblem of having worked, is another badge of labor » [WEINSTEIN, 1991 : 221], tout comme les bleus hérités d'hargneux *pogos*. Les tournées de plus en plus fréquentes sont éreintantes pour les groupes et les fans en sont bien conscients, d'où le respect que suscite l'explosivité des artistes sur scène, à la manière de Marco, impressionné par « *l'énergie qu'ils [Sabaton] avaient sur scène, leur manière de bouger, d'interagir avec le public, c'est un spectacle et ils se donnent à fond, c'est ce qui motive le public à se donner à fond en retour. [...] Bon le public en général, il est quand même assez généreux avec Sabaton, parce que eux, ils se donnent toujours. Y a pas un concert que j'ai vu où ils étaient pas en forme quoi.* » De façon similaire, celles et ceux qui "donnent de leur personne" en pogo, qui s'engagent, se risquent, font montre de leur degré d'implication dans la scène. Globalement, la dépense d'énergie est perçue au sein de la scène comme un élément légitimant. Or, si on ajoute à cela le fait que « such techniques only emerge via a sustained programme of participation and "concernful absorption" (Casey, 2001 : 684) » [DRIVER,

BENNETT, 2015 : 106], on comprend mieux en quoi celui ou celle qui *sait* donc proprement *mosher*, en s'adaptant au registre du groupe, à l'ambiance de la salle, fait en même temps la performance de son capital culturel et le plus ou moins haut degré de son capital culturel va déterminer en retour sa réputation et orienter les « négociations informelles de l'autorité » [GERSTIN, 1998 : 396] au sein de la scène. La réputation d'une personne détermine en retour le respect des autres membres de la scène, son réseau, etc. Ainsi, le plus ou moins haut degré de capital sous-culturel établit une distinction entre les membres et distribue la légitimité de chacun·e au sein de la scène. Être capable d'afficher un certain capital culturel à la fois intellectuel et corporel permet de passer non seulement pour un·e membre affirmé·e, mais aussi de gagner du prestige et une certaine estime ; d'être perçu·e comme un·e membre "authentique" de la scène.⁴⁰ Toutefois, cette connaissance ne suffit pas à propulser automatiquement en haut de l'échelle de légitimité ; Thornton rappelle que les groupes minoritaires au sein de la scène, comme par exemple les femmes ou les personnes homosexuelles, doivent surmonter plus d'obstacles avant de faire reconnaître leur capital, car ce "capital subculturel" qu'elle s'applique à décrire est encore bien souvent l'apanage des hommes [THORNTON, 1996]. Les nouveaux-venus, qui n'ont pas encore acquis tout ce savoir et qui sont par ailleurs souvent source de moquerie lorsqu'ils essaient "too hard" et deviennent trop stéréotypés⁴¹, sont un "autre" pratique pour tenter de développer et d'exposer son capital sous-culturel [KAHN-HARRIS, 2007 : 129]. Le *mosh*, donc, est un de ces moyens qui permet aux "ancien·ne·s" d'affirmer savoir et appartenance et aux "nouveaux" d'apprendre.

3.2.5. Le concert comme espace de don/contre-don

Les principaux éléments qui constituent le "langage metal" sont désormais à notre portée, mais comment sont-ils déployés ? Dans mes interviews, un élément revenait systématiquement pour qualifier la qualité d'un concert : c'est une question de rapport. Sur scène, les artistes jouent leur réputation et vont à la rencontre de leurs fans, alors qu'inversement les fans viennent à priori dans de bonnes dispositions, dans l'intention de se laisser séduire par celles et ceux qu'ils admirent souvent déjà. Ainsi, cette rencontre prend la forme d'un "contrat" tacite, où l'artiste accepte de se sacrifier symboliquement en donnant toute son énergie pour l'extase du public [Lledo, 1991 : 122]. Aaron, du moins, conçoit ses concerts de cette façon :

« En fait, le concert, c'est un peu montrer son travail quoi, c'est une sorte de démonstration, un moment de plaisir, et aussi, on est rémunéré pour un concert, donc c'est comme une sorte de contrat de travail. On a envie de se donner au maximum pour remplir le contrat. [...] Quand tu sais qu'il y a des

⁴⁰ Avoir les cheveux longs ou des tatouages fait également montre de la volonté de la personne à rattacher de façon permanente son identité à la communauté *metal*.

⁴¹ Marc Touché, qui a beaucoup travaillé sur les répétitions des groupes de *metal*, remarque que c'est beaucoup plus difficile, malgré les clichés, de trouver un groupe qui tourne à la bière plutôt qu'avec de l'eau, sauf, précisément, chez les débutant·e·s [GUIBERT, HEIN, 2006 : 149], qui à défaut d'expérience s'inspirent des représentations qu'ils connaissent de la scène. Ceux qui jouent depuis un moment évitent la bière, qui empêche de bien jouer.

personnes qui ont payé une entrée et qui ont fait plusieurs kilomètres pour venir te voir, ben t'as envie de leur donner du plaisir, de leur en donner pour leur argent. » [Aaron]

Toute la préparation physique et technique qui prélude le concert vise précisément à être prêt, sur scène, à « *se pousser à bout* », « *à aller le plus loin possible* » et « *à faire ça au max* » [Aaron]. Sur scène, seule la performance compte ; Aaron est là pour « en donner pour son public », à travers « *quelque chose d'assez explosif* ». Le charme n'opère pas si le groupe fait appel à une duperie, comme le play-back, qui dès lors casse toute prise de risque et brise le sceau de l'authenticité du groupe. L'interaction artiste-public à un concert fonctionne selon la logique du donnant-donnant : plus les musicien·ne·s s'investissent, plus le public réagit. Ce n'est pas un hasard si la disposition en cercle qui caractérise souvent les séances de répétition laisse place sur scène à une disposition frontale, face au public, qui est le véritable destinataire du déploiement d'énergie et de technique que le groupe conçoit de donner.

Lors des concerts « *y a une grosse interaction qui est pas négligeable. C'est le but de faire un concert, autrement, tu écoutes l'album et c'est tout* », m'explique Marco pour qui, comme Luke, la capacité du groupe à échanger avec le public est primordiale pour « *faire marcher la musique en concert* », car « *c'est quand t'as envie de suivre le groupe dans ce qu'ils font que le concert est réussi.* » [Luke] "Suivre le groupe", en d'autres termes, c'est « *quand le courant passe bien* », que le public est « *à fond dans la musique* », car le groupe est capable de « *donner de l'énergie, de transmettre sa passion* » [Luke] en encourageant ce dernier à s'investir en retour. Le fait de *headbanger*, par exemple, « communicates a listener's enthusiasm for the band performing [...] a kind of voting with the head. [...] It communicates physical energy to the performers and to other audience members, encouraging and rewarding mutual physical investment » [HUDSON, 2015 : 446]. Sans pousser l'analogie complètement, les concerts de *metal* reposent sur une logique proche de celle analysée par Mauss dans le cadre du don. Entre les artistes et le public existe une réciprocité de la relation, qui fait que celui qui reçoit est lié par une forme d'obligation, d'invitation plutôt dans notre cas, à donner en retour. L'énergie circule de l'un à l'autre – l'artiste et le public – jusqu'à l'extase finale, lorsque la "magie" prend et électrise les participant·e·s, alors en symbiose. Résumons avec Hudson, qui a étudié le phénomène du *headbanging* : « *this appreciation feeds energy back into the performance, and simultaneously serves to confirm or perform the cultural identity of the person who participates through this movement* » [HUDSON, 2015 : 447]. *Headbanger* sert dès lors deux buts : à la fois exprimer son appréciation et affirmer son identité culturelle comme membre à part entière, instruit et authentique de la scène.

La réussite d'un concert de *metal* peut donc bien souvent se mesurer à l'aune du bruit que fait l'audience. À défaut d'avoir d'autres moyens à disposition, l'audience manifeste son appréciation essentiellement par ce biais : crier, faire des sons gutturaux, applaudir, taper des pieds en rythme, ... L'agitation du public est un autre signe : « *en général, c'est quand même bon signe s'il y a des gens qui bougent bien dans le public. D'ailleurs, y a souvent les groupes qui disent, au début d'un break ou d'un morceau bourrin, c'est fréquent que les*

groupes demandent un *circle pit* ou autre. La réponse du public, c'est là que tu vois si le courant passe bien » [Luke]. Les groupes supervisent en permanence ce qui se passe dans le public et n'hésitent pas à "demander" certains gestes, que ce soit au micro entre deux morceaux ou par des gestes (tracer dans l'air un cercle pour demander le *circle pit* ou séparer virtuellement la foule en deux pour créer le *wall of death*). Ils éprouvent leur show et observent les réactions du public pour affiner leur prestation, en sédimentant par exemple certains mouvements qui fonctionnent ou en retirant les morceaux de la *set list* qui n'ont pas "pris". L'échange prend aussi la forme de la *mimesis* - avec le *air guitar* ou *drums* -, d'où l'importance pour le groupe d'avoir une réelle présence scénique. La plupart des gestes pratiqués sur scène et qui accompagnent le jeu des musicien·ne·s sont pourtant complètement inutiles techniquement parlant, mais l'impact recherché est visuel. À la manière des acteurs de cette forme de théâtre traditionnel japonais qu'est le Kabuki – où les gestes et les émotions sont extrêmement stylisés -, les musicien·ne·s se livrent à des postures scéniques tout autant stylisées, que ce soit par l'amplification des gestes (moulinettes aux guitares, bonds de cabri, le "guitar thrust", etc) ou par leur caractère convenu. Un élément clé de la performance *metal* est de faire montre de sa passion, si bien que « the guitarist does not just play very well : he dramatizes playing well. His spread-eagle stance and facial expression denote total absorption in a difficult task. [...] Showmanship [...] is a long-standing metal tradition » [WEINSTEIN, 1991 : 220] ce qui facilite à son tour l'identification du public avec ses "héros".

Ce langage extrêmement codifié, amplifié, fonctionne d'autant mieux qu'il est facilement identifiable. Il permet de structurer le concert, d'identifier des passages d'effusion collectif et d'autres plus calmes. Ainsi, il n'est pas difficile à l'oreille des métalleux de reconnaître un "breakdown", qui invite à un type de *headbange* spécifique, dit *full body*. Un public relativement calme peut soudainement, lorsque survient ce type de passage musical, se mettre à *headbanger* furieusement. En somme, « the vivacity of the mosh pit is a reflection of the synergetic effect between the audience, music and performer » [RICHES, 2011: 317]. Les groupes lisent logiquement un *moshpit* actif comme un bon signe et s'appuie sur lui pour orienter leur concert. Dans l'interview qu'elle accorde à l'anthropologue Sam Dunn, Alissa White-Gluz, chanteuse du groupe Arch Enemy, explique : « we can feel their [the public] energy and if they are into it, it makes us into it and that gets them more into it... » [DUNN, 2015]. Grâce à cette forme de vocabulaire épuré, il est plus facile pour les fans de le répliquer, garantissant un effet de masse qui tend à intensifier l'expérience individuelle du concert : « j'ai l'impression qu'en faisant par exemple du *air guitar*, en faisant "aaaah !" [imite un chanteur, poing levé, en plein effort] comme ça, je ressens la musique plus fort » [Ben]. Pour Ben, si parfois c'est la musique qui alimente le mouvement et rend l'excitation intenable, bien souvent c'est le mouvement qui alimente la musique : « quand je fais du *air guitar* comme ça, c'est le mouvement qui alimente ma manière de ressentir la musique [...]. En fait, d'un côté la musique est un moyen qui travaille à faire bouger les foules et quand je fais du *air guitar* ou du *headbange*, mon mouvement est un moyen qui sert le but final, qui est d'apprécier le mieux possible la musique – Et comment tu te sens dans ces moments-là ? – Je me sens puissant. Puissant. Parce que si je parle de guitare [s'imite en train d'en jouer], c'est lié à une musique et...

j'ai l'impression, je sais pas, que je l'incarne peut-être. Que je l'incarne. Y a l'effet de masse. Tu vois les gens faire, tu imites, peut-être par autosuggestion, en partie. L'autosuggestion, c'est extrêmement fort [...] Si tu penses que faire du headbange te fais vivre mieux ta musique, bah ça le fait effectivement. » Les rituels corporels qui alimentent le concert prennent aussi la forme de rituels d'intensification ; par cette implication corporelle, on semble plonger au cœur de la musique, elle qu'on entendait un instant auparavant encore que d'une oreille distraite. Si Luke aime à participer aux *pogos*, c'est pas « *juste pour me défouler. J'y vais pour apprécier la musique physiquement, plus physiquement* » et la vivre « *de façon plus intense* ». Par l'adrénaline du *pogo*, il se sent plus fort et découvre une énergie insoupçonnée, qui à la fois lui donne le sentiment d'être capable de prouesses physiques et en même temps d'ignorer la douleur. Par ce biais, donc, artistes comme fans sont capables de partager leur excitation et de la construire ensemble, en s'appuyant sur l'énergie des un·e·s et des autres, jusqu'au point culminant.

Cette "lecture du pit" est par ailleurs rendue possible par une hiérarchisation des gestes qui y sont pratiqués et qui rendent compte de la plus ou moins grande excitation du public. Le *headbange*, faire les cornes, applaudir, toutes ces pratiques font partie de la panoplie de base à la disposition du fan pour s'exprimer, comme le souligne Luke : « *faire les cornes, applaudir, tout ça, ça fait vraiment partie des rituels basiques que, où que tu sois dans la salle, normalement tu fais, sauf si t'es accoudé au bar. Mais si t'apprécies le groupe un minimum, enfin, la prestation, tu fais de toute façon. Tu participes au moins à ce niveau-là, au moins auditivement, tu cries, tout ça [...]. Après, si t'es beaucoup plus motivé, ben là tu vas commencer justement les pogos, les circlepits, etc* ». La création d'un *moshpit* est déjà le signe d'un public motivé, mais les pratiques les plus exceptionnelles – celles qui demandent une motivation importante – sont également celles qui demandent le plus de courage, car elles reposent sur une confiance accrue du reste de l'audience. De fait, le *stage diving* ou *crowd surfing* et, dans une moindre mesure, le *wall of death* sont des pratiques exigeantes et plus risquées, tant et si bien qu'elles viennent plus tardivement dans l'excitation du concert. Elles sont réservées pour des occasions spéciales, pour un groupe favori ou pour un final. Ainsi, il existe une gradation de ces pratiques, où les plus risquées n'interviennent que lorsque l'excitation est à son comble.

La réussite d'un concert fait donc, grâce à l'usage parcimonieux de ce *codebook*, l'objet d'une co-constitution ; le groupe doit répondre aux attentes et provoquer la réponse du public et ce dernier – s'il apprécie le concert – doit rendre à son tour l'énergie gagnée au groupe, à hauteur de la performance de celui-ci. « Ideally, their [the public and the band] attendance to one another sparks a feedback loop in which audience and performer inspire one another to greater and greater levels of energy » [BERGER, 1999: 156]. Certes, un public peu convaincu de la performance est dans son droit et n'a pas à perdre la face, contrairement au circuit du don qui caractérise le *potlach* polynésien ou la *kula* mélanésienne [MAUSS, 1923-24]. En revanche, dans un concert de *metal*, il en va du respect de l'artiste, mais aussi de la célébration de la communauté, qui trouve dans ces échanges une forme d'expression de soi. La séduction qui se joue entre le groupe et le public passe par l'ordre du signe et du rituel : « entre le groupe de rock et son public, comme entre les fans eux-mêmes, s'installe un mode de relations qui n'utilise pas seulement le verbe. Les non-initiés

sont souvent incapables de décrypter ces dialogues dont ils ne connaissent pas les codes » [Lledo, 1991 : 134]. L'intimité qui émerge de cette rencontre est centrale dans le sentiment de "brotherhood", fièrement défendu au sein de la scène. Pour Ben, la conclusion est évidente : *« je crois pas qu'il y a cette même brotherhood, fraternité, dans les autres genres de musique. En fait, je suis sûr que non, pour avoir fait d'autres concerts, c'est des gens de tous horizons, ils sont là pour ce groupe et ils s'en foutent du reste. C'est pas parce que t'es fan de Coldplay que tu vas aimer toute la pop ou tout le pop rock ! [...] De manière générale, quand tu vas à un concert de Coldplay, tu te sens pas frère et ça s'est très important et je crois c'est essentiel même : tu te sens pas frère du type qui est à côté de toi »*. Le concert devient donc une source d'*empowerment* pour les fans, qui s'y sentent *« chez soi »* [Luke], tout simplement bien, mais pour que le concert "fonctionne", il faut que le public parvienne à s'unir, qu'il soit homogène et partage le sentiment de vivre un moment fort ensemble, par le biais notamment du *moshing* qui, *« by virtue of bonding members in an act perhaps incomprehensible to outsiders, encourages identification and cohesion among those who participate »* [RICHERS, 2011 : 318]. Si le concert rassemble des genres trop différents, cela se répercute sur la composition de l'audience, qui, par manque de connivence, risque de restreindre son expérience du concert. D'autres circonstances peuvent entraver l'expérience du concert, par exemple si le groupe sur scène a peu de capital subculturel, parce qu'il n'est pas assez connu ou que son genre est trop éloigné de celui de la tête d'affiche. Alors il sera beaucoup plus difficile de susciter une forte réponse du public. Inversement, si l'osmose a lieu, cela suppose que la groupe a su dégager de l'énergie pour son public et assurer sa partition, *« le "bon concert" se saisit comme l'instant d'un rapport privilégié. Ce rapport, ou plutôt cette mise en rapport, se construit sur des interactions circonstanciées, dont les effets se diffractent à l'infini »* [LUCAS, 1991 : 80-81]. Une expérience comme celle-ci, caractéristique des meilleurs concerts aux yeux des fans, peut dès lors être répétée encore et encore, mais pour mieux saisir les valeurs qui structurent le monde du *metal*, peut-être faut-il encore préciser à quoi ressemble dans l'esprit des fans un "bon concert".

3.3 Le concert, une expérience dionysiaque

Lorsque Walser retrace l'histoire de l'ethnomusicologie, il relève que les rares théoriciens à avoir parlé de l'implication du corps dans la musique le font de manière négative : *« Leo Stein has suggested that music requiring bodily motion on the part of the listener for its complete enjoyment, like much popular dance music, is by that token artistically imperfect »* [WALSER, 1993 : 48]. Toute musique qui requiert le corps serait primitive. Cette lecture de la musique a pourtant à voir avec une certaine éducation occidentale qui, depuis les présocratiques, fait porter un soupçon sur le corps [LE BRETON, 2013]. Pour dessiner rapidement quelques échelons de cette histoire, évoquons Platon, qui distingue monde des idées et monde du devenir, duquel fait partie la chair de l'homme, cette part maudite vouée au vieillissement, à la mort et à la maladie. Dans sa formule célèbre : le corps est le tombeau de l'âme (*soma sema*). À l'inverse, Aristote pensait de l'âme qu'elle rendait nos corps vivants, qu'elle était leur souffle de vie. Pourtant, avec Descartes, la

séparation entre le corps et l'âme est consommée, le corps étant une question résolument physique (il le compare à une machine), sans rapport à l'âme. L'histoire des idées extrêmement complexe qui mène de Platon à Descartes abouti à considérer l'intellect comme la partie la plus noble de l'homme, au détriment du corps.

Les marques de cette histoire des idées qui en vient à plus légitimer l'intellectuel par rapport au manuel se révèle aujourd'hui par toutes sortes de biais, notamment celui de l'art qui est passé d'un artisanat peu reconnu à un art libéral légitimé, le travail manuel, lié au corps, étant moins valorisé que le travail intellectuel. Selon cette logique, plus une musique est simplement rythmée, plus elle est populaire et corporelle, plus elle est également médiocre, la complexité de composition étant équivalente au mérite artistique. Ainsi, « [...] for anything to be serious, you couldn't be seen shimmying around to it. [...] Serious music, in this way of thinking, is only absorbed and consumed above the neck. The regions below the neck are socially and morally suspect » [BYRNE, 2012: 24-25].

Toutefois, force est de constater que même au sein de sociétés hiérarchisées, nombreux sont les groupes à proposer un renversement des valeurs, à l'exemple du *metal*.

Extrait de mes notes du 15 juin 2016 au concert de Gojira à l'Usine PTR, Genève :

Le set est déjà bien entamé, la salle n'en est que plus humide et bientôt je me sens accablée par la chaleur ambiante – comme d'habitude, mes pieds me font mal -, mais les premières notes de "Stranded" ont tôt fait de me remettre la tête sur les épaules, ou – plutôt – de me redonner la bougeotte et, emportée par la fièvre du moment, je me laisse aller à un frénétique "headbanging" à l'unisson de mes voisins temporaires de concert, un sourire aux lèvres. Comme à l'accoutumée, Jean-Michel Labadie – le bassiste – est complètement survolté ; il saute, grimace, gratte énergiquement sa basse en l'envoyant valdinguer à sa gauche, à sa droite, au rythme du matraquage des fûts de Mario Duplantier qui officie torse-nu, dégoulinant de sueur, cheveux collés au front, allant chercher ses coups de caisse-claire jusque derrière ses épaules, par de larges mouvements des bras. Je me sens dans un ailleurs, comme submergée – dépassée – par les sensations, la tête dans du coton, mais je ne cherche pas à résister et à ordonner le chaos de mes sens et m'y abandonne plutôt. Tirée de ma torpeur par quelque chose qui me heurte le dos, je me retourne et vois une personne allongée sur le sol. Nous sommes plusieurs à se pencher pour l'aider à se relever ; il reprend ses esprits après quelques secondes. Il peine à croire qu'il vient de s'écrouler, ne comprenant pas bien ce qu'il s'est passé et, décidant d'ignorer l'incident, réintègre le pogo, comme si de rien n'était. Devant nous, le pit va bon train et des pogos aussi rugueux qu'amicaux se déroulent sous les yeux appréciatifs des artistes (« Allez, montrez-nous de quoi vous êtes capables ! »)

Lorsque la musique bat les tympans, que les basses sourdes lézardent sur les murs et le sol, remontent le long des jambes jusqu'à résonner dans nos têtes et que le public, "comme un seul homme", se met au diapason et *headbange* d'une même vague, on se sent pris de vertige. Euphoriquement, presque machinalement, on ne peut que se joindre au balai des corps et se laisser porter, les sens engourdis. Il ne me semble pas de trop, dès lors, de qualifier ce genre de prestations scéniques de "dionysiaque", en référence au modèle physiologique

de Nietzsche, qui à travers la figure de Dionysos dépeint les caractéristiques de l'ivresse [NIETZSCHE, 1872]. Pour le dire simplement, Nietzsche pense le dionysiaque comme la surabondance de force vitale. La référence nietzschéenne n'est pas qu'une lubie de chercheuse, car de fait, Nietzsche apparaît presque comme une figure tutélaire au sein de la scène *metal* (bien que ce soit souvent une image plutôt fantasmée de sa philosophie). Nombreux sont les groupes et les fans qui sont attirés par ce philosophe à la réputation sulfureuse et misanthrope.⁴² Souvent décrit comme un loup solitaire, il inspire aussi les *métalleux* dans son refus de la logique duale séparant corps et esprit et dans sa célébration de la puissance vitale. Or, pour Weinstein, ce que les métalleux et métalleuses expérimentent en concert, ce n'est rien moins qu'une expression extatique de la musique « [which] was taken up by heavy metal in a Dionysian key, for heavy metal revels in the powers of life » [WEINSTEIN, 1991 : 17]. C'est précisément au niveau des tripes, du ventre, que se situe le centre névralgique du *metal*. Comme le souligne Lledo, les fans de *metal* refusent les stéréotypes de l'excellence, de la pureté ou de ce qui est perçu comme de la beauté pour préférer l'action et l'investissement [LLEDO, 1991 : 135]. Weinstein décrit précisément les effets de cette musique comme une forme d'épuisement cathartique : « it is great as music for what it does to them [the fans] – how it draws them into it, excites them, and finally leaves them wasted, completely spent, having burned the potlatch of their youthful vitality and purged their emotion » [*ibid.*, : 143]. Marc Touché, lorsqu'il commence à fréquenter les concerts de *metal* pour ses terrains se surprend à « y all[er] de bon cœur [car] ce ne sont pas des concerts ordinaires. Ce sont des concerts qui ont à voir avec le feu. D'où la difficulté » [GUIBERT, HEIN, 2006 : 149].

Le concert est un médium crucial dans la consommation du *metal* pour les raisons économiques déjà évoquées, mais également parce qu'en montant sur scène chaque soir, le groupe joue une image sacrée du rock, transmettant, « en l'altérant le moins possible, une image fondatrice de la relation artiste-public sur scène, seul lieu de la présence réelle, authentifié par sa réalisation régulière » [HENNION, 1993 : 336], seul lieu de l'authenticité réelle. Les nombreuses "bêtes de scène" qui ont émaillé l'histoire du rock et, à fortiori, du *metal* ont largement contribué à construire le mythe du concert de *metal* comme intense, plein de sueur et testostéroné. Le corps y est consommé par la musique, à l'image de *guitar heros* comme Jimi Hendrix, mimant l'emprise de la musique sur le corps, jusqu'à l'épuisement total. Hennion s'applique à comparer les dispositifs de mise en relation de la musique et du public dans le rock et dans la musique classique, ce qui permet, bien qu'un peu artificiellement, de mettre en exergue leurs différences [HENNION, 1993 : 319]. Comment sont captés les esprits, dressés les corps ? Là où l'opéra fonctionne sur une discipline d'extraction hors du corps à force de silence et d'immobilisme, le rock, par un jeu de miroir, fait monter le spectateur sur scène et l'invite à l'abandon du corps. « Le rock est une scène vide, en ce sens, là où l'opéra est un autel. L'opéra : on se tient immobile et on projette tout devant ; le rock : on se mobilise collectivement et, par ondulations successives de la foule, on s'envoie jusqu'aux premiers rangs, presque sur la scène, remplacer les acteurs

⁴² De nombreux groupes s'inspirent de son œuvre (Gorgoroth pour son album "Twilight of the Idols", le morceau "God Is Dead" de Black Sabbath, ...) et des études sont portées sur le sujet, à l'instar de celles de Nicolas Walzer (*Du Paganisme à Nietzsche*, 2010).

du drame [...] » [*Ibid.*, : 321-22]. Tout, jusque dans la présence corporelle des artistes sur scène mime l'emprise dionysiaque de la musique sur soi, à l'image des chanteurs et chanteuses, qui, au lieu de se tenir droites, le thorax ouvert pour aller chercher au profond de soi un son rond et plein, se tiennent pliées, contorsionnées, un pied sur le retour, le micro collé à la bouche, le visage penché vers les premiers rangs. Derrière les fûts, aux guitares et à la basse, les moulinettes des bras sont de rigueur, des gestes amplifiés, des sauts de cabri, des grimaces sous l'effort du jeu. Les musicien-ne-s font plus que jouer ; ils miment le fait d'être joué par la musique, comme complètement absorbés. Le public, par un effet de miroir, se dépense pareillement dans le *pogo* ou, à l'écart, encaisse la puissance du son et du show. Ainsi, le concert typique de *metal* est conçu comme un moment intense, unique, où le corps est le médium idéal pour véhiculer l'explosivité qu'appelle cette musique.

L'imaginaire autour du *metal* est donc construit autour de cette idée selon laquelle seul le *metal*, et à fortiori le concert de *metal*, est capable d'exprimer avec autant de justesse et de puissance l'énergie vitale qui anime les participant-e-s. Bien que les médiums du *metal* fassent "la chaîne", c'est-à-dire que les cds, vinyls, médias ont, au même titre que le concert, de l'importance et contribuent chacun à nourrir la passion des fans, il n'empêche pourtant que « le pôle de la transe en concert » [HENNION, 1993 : 306] est particulièrement chargé, faisant du corps un médium privilégié de ce genre musical. En opposant le rock au classique, Hennion souligne en quoi « la liberté du jeu et le plaisir du corps dansant, en jazz, ou en rock, sont opposés aux airs supérieurs de la musique écrite, soupçonnée d'être déjà morte » [*ibid.*, 312]. Le *metal* trouve dans le concert une forme de vérité sociale de sa pratique. « *Un truc que j'ai remarqué, c'est que, d'une manière générale, si je vais en concert, c'est rarement pour écouter la musique. Et c'est fort, parce qu'au fond, je me déplace pas mal, mais c'est comme si j'aimais bien l'ambiance, ce qui se dégageait, j'ai l'impression de passer une bonne soirée. – C'est presque plus le côté social du concert qui t'attire ? – Pas uniquement social, c'est plus que ça. Mais oui... j'ai peur de la connotation négative que ça peut avoir, mais oui, c'est ça.* » [Ben] Dans son récit, Ben rechigne à admettre la part du social qui caractérise sa passion pour le *metal*, car il est conscient d'affaiblir en même temps la dimension proprement musicale de la scène, en confirmant l'à priori selon lequel on ne trouve dans cette musique que ce qu'on y met. Ce serait prêter le flanc aux critiques, qui dénoncent les musiques populaires pour ne pas savoir « dépasser le stade frénétique de la pulsion collective », comme si la musique en elle-même ne valait rien [HENNION, 1993 : 301], car admettre que le *metal* se vit essentiellement par le concert, c'est valoriser quoi ? C'est dire, d'après des catégories établies par Hennion, que la musique-relation prime sur la musique-objet et, qu'au fond, la musique-pour-le-public est plus importante que la musique-pour-la-musique. Ces postures tombent typiquement dans des lectures sociologisantes et esthétisantes du sujet et il est par ailleurs trop simpliste et caricatural de déterminer l'écoute d'un CD comme intellectuelle et l'écoute en concert comme corporelle. Ce serait renforcer un dualisme trop étriqué que de voir la passion que dans ses extrêmes, entre d'une part l'amour « intime d'un homme de goût pour une œuvre » et d'autre part « l'excitation d'une assemblée reconstituée à travers une musique qui est comme une onde porteuse, un éther dont l'objectivité se dissout à mesure qu'elle se transmue en l'émanation du groupe »

[HENNION, 1993 : 17]. Il faudrait prendre le temps de déconstruire ces catégories⁴³, mais ce qui est plus intéressant dans notre cas, c'est de tâcher de saisir pourquoi et comment ces discours autour du *metal* sont construits, pourquoi le pôle du concert, et par-là même la médiation du corps, est mis en avant.

Car c'est bien le concert qui est saisi comme le support le plus "propre" au genre, celui au plus fort potentiel, puisqu'il découle du régime d'authenticité propre au *metal*, qui valorise le souffle plutôt que la fixation. Dans son ouvrage fondateur, Weinstein revient sur les nombreux thèmes dionysiaques qui parcourent la musique *metal* et qui informent la passion des fans. Parmi ceux-ci, elle souligne l'importance du plaisir immanent revendiqué dans le *metal*, particulièrement en concert, en dépassant « the cares of the everyday world and losing oneself in a pleasurable now » [*Ibid.*, 35]. À titre d'exemple, la thématique de l'amour est rarement évoquée en des termes romantiques – que ce soit dans les paroles ou les visuels –, mais plutôt sous l'angle du sexe, du désir, et ce de façon tantôt exubérante, tantôt drôle, bref sans engagement. De façon performative, les artistes contribuent aussi à fabriquer les attentes dionysiaques des fans en concert en célébrant le pouvoir extatique de la musique dans les paroles de leurs chansons, à l'instar de « For Those About to Rock (We Salute You) » d'*AC/DC*, « Rock Hard Ride Free » de *Judas Priest*, « I Believe in Rock'n'Roll » de *Twisted Sister* et bien d'autres encore. La puissance du volume est aussi un thème dionysiaque extrêmement présent, avec là aussi des chansons qui lui font honneur, comme « Long Live the Loud » d'*Exciter*, « Blow Your Speakers » de *Manowar* ou encore « Play It Loud » de *Diamond Head*. Il n'est pas rare de voir des fans porter des patches *Morbid Angel* « Extreme music for extreme people » ou des t-shirts *Mötörhead* « Everything Louder Than Everything Else », pour n'en citer que quelques-uns.

Métalleux et métalleuses partagent donc avant tout dans ces moments de communion que sont les concerts un même idéal, soit, dans un élan nietzschéen, le refus de réprimer ce qui vient de l'animalité et la possibilité d'exprimer ses pulsions. Ce côté "bestial", cette propension dans le *metal* à pouvoir se laisser aller est précisément un des aspects qui a attiré Luke ou Marco en festival. Lors de mon terrain au Ragnard Rock en France, festival au croisement de la musique *metal* et de la reconstitution historique viking, un membre d'une de ces troupes soulignait ce côté volontairement "animal" du style : « y a une mythologie commune [entre l'imaginaire viking et metal], c'est l'esprit païen qu'on retrouve dans le metal. C'est un côté en-dehors des normes judéo-chrétiennes de toute façon. On dépasse la norme des classiques chrétiens, qui veulent du sérieux, des gens qui se tiennent bien. Nous on se fonce dessus et on se montre nos fesses, on est gras, on se jette les uns sur les autres ! Voilà, on apporte un contre-pied à la culture dominante. » Un concert de *metal*, par opposition absolue à la formalité que revêtent les opéras, se doit d'être non pas anarchique, mais "chaotique". « This music is chaotic, loud, and brash, which helps us establish that Heavy Metal as a genre could be considered as Dionysian », conclut Morales dans son étude portée sur le genre [MORALES, 2015: 48].

⁴³ Mes intervenant·e·s ne s'y laissent d'ailleurs pas prendre, puisque Ben précise « qu'il y a une dimension sociale aussi [à l'Opéra], tu y vas pas seulement pour la musique », comme on ne va pas à un concert de *metal* que pour le social.

3.4 Du "floor" au pogo

Quiconque a déjà mis les pieds à un concert de *metal* sait pourtant bien que ces derniers ne correspondent pas tout à fait à cet idéal dionysiaque et ce, pour plusieurs raisons. Pour commencer, le concert, de par sa répétition, peut devenir lassant. Dans leurs discours, les fans alternent entre des moments de partage émerveillé de leur passion et des moments de désenchantement : « *maintenant, j'en écoute moins [du metal]. Je relativise toujours un peu mon envie de voir les groupes. Je me dis, de toute façon, ils repasseront dans un an, etc.* » Ben accuse largement le coût du vieillissement de sa passion, car désormais son « *enthousiasme s'estompe* ». Le concert étant devenu la pierre angulaire de la carrière des groupes, ils tournent de plus en plus, parfois à raison de plusieurs tournées par album, au risque de créer cette lassitude, à l'image de Marco, qui en un court laps de temps a vu trois fois le même groupe : « *la première fois que je les ai vu, j'étais curieux, on m'en parlait beaucoup, donc j'ai été les voir. La deuxième fois, j'étais vraiment impatient de les voir, je savais ce que c'était. La troisième fois, c'était peu de temps après, je voulais vraiment les revoir pour comparer un peu. [...] J'étais crevé, c'était le festival de la boue à Wacken [un grand festival de metal en Allemagne], tu pouvais pas trop bouger... Donc t'es un peu moins pardonnant, on va dire, t'es moins tolérant aux petits trucs, qui te frustrer un peu. Donc voilà, pour moi la meilleure fois reste quand même la première, parce que je m'attendais pas à ça* ». Ainsi, les discours dionysiaques produits autour des concerts le sont aussi pour soi, pour le fan, qui tente de préserver intacte sa passion en se prémunissant face aux expériences de concerts plus génériques, voire médiocres. Aux yeux d'Hennion, il y a une forme d'obligation dans le goût, à savoir une « obligation de tenir l'épreuve, de répondre à cette main tendue par l'objet, d'être à la hauteur de l'exigence que sa qualité même appelle » [HENNION, 2013]. Au cours de leur évolution dans la scène, les fans sont bien obligés de tenir l'épreuve des expériences médiocres, de se confronter au mystère de "ce concert qu'on a tous vécu" selon Pierre « *qui en soit était top au niveau du son, où ils ont joué exactement les chansons que t'appréciais, mais qui finalement t'as laissé un petit goût de... sans plus* ». Force est alors d'entretenir le feu de la passion par des discussions plus ou moins complaisantes, qui corroborent l'idéal dionysiaque du genre.

Une autre raison, qui explique en quoi l'excitation "chaotique" du concert n'est jamais tout à fait réaliste, c'est que ce n'est qu'une part infime du public qui participe en même temps au *pit*. La majorité silencieuse se tient relativement stoïque en périphérie de ce dernier. Or, on ne peut ignorer ces « *silent men who stand, arms folded, at the edge of the mosh pit* » [BERGER, 1999 : 44] dans notre compréhension du phénomène. Parmi les explications que propose Keith Kahn-Harris, la plupart sont négatives et, de ce fait, il exclut injustement ces attitudes d'une pratique "normale" en concert : les fans sont trop vieux, trop fatigués, ennuyés ou paradoxalement paralysés par l'énergie que produit le concert [KAHN-HARRIS, 2007 : 45]. Lucas propose une autre lecture, plus fine : les attitudes de la foule sont aussi variées que la musique elle-même et plusieurs "zones" perméables du public sont identifiables [LUCAS, 1991 : 86]. La 1^{ère} est celle du *pit*, où les fans participent activement à l'ambiance du concert par un ensemble de pratiques corporelles. Les personnes en première ligne, devant le *pit*, acceptent quant à elles de se faire constamment rentrer dans le

dos par les *moshers* « in exchange for a close-up, front-and-centre view of the band » [TSITSOS, 1999 : 406]. C'est généralement là que se trouvent les plus grands fans du groupe. Pour obtenir cette place tant désirée, il faut être prêt·e à des sacrifices, surtout en festival, comme se le rappelle Ben :

« À l'époque, j'étais tout le temps à vouloir aller au 1^{er} rang. Le plus extrême que j'ai fait, c'était par exemple à Maiden en 2010 ou 2012 au Wacken. Ils avaient ouvert les grilles à 13h, j'avais couru jusqu'au 1^{er} rang. Maiden jouait à 8h du soir ! J'ai attendu sous le soleil sans boire ni manger ni pisser. Et je suis ressorti mais desséché, c'était une torture ! Mais j'ai aucun regret, je trouvais ça génial. Maintenant, je le ferais plus du tout, mais jamais je le ferais ! J'aime bien avoir mon petit espace. Je fume, donc j'aime bien pouvoir sortir fumer, etc. Donc accéder au moshpit, si on parle de vrais concerts, pas les tout petits concerts où y a 20 personnes, bah faut que t'accèdes au moshpit, il faut que t'en ressorte, tu perds ta bière, etc. Maintenant, j'aime bien avoir mon truc. »
[Ben]

La disposition des fans dans les concerts de *metal* se joue donc à priori au mérite : celles et ceux qui souhaitent être au plus proche du groupe n'ont d'autres moyens que de payer de leur personne avant et pendant le concert et c'est à l'aune de ces sacrifices que s'évalue le degré d'investissement des fans. Certains grands groupes, comme Metallica, rompent cette logique en proposant des entrées plus chères, en l'occurrence pour accéder au "snake pit" (cet espace privilégié entre le corps principal de la scène et une rampe qui forme un arc de cercle devant la scène et permet au groupe de se balader autour de la foule massée en son centre), ou des "packages" (allant jusqu'à plus de 2'000 CHF pour la tournée 2018 en Suisse !), qui proposent toute sorte d'avantages, avec à la clé des *goodies*, un repas, des t-shirts, une rencontre avec le groupe, etc. En monétisant ces moments privilégiés, les moyens financiers remplacent la passion comme moteur de la motivation, au grand dam des fans, qui dénoncent un manque d'authenticité, comme l'illustre Ben :

« Le côté financier du metal m'emmerde. J'ai l'impression que ça trahit un peu l'esprit. [...] Quand ça devient une sorte de machine à fric, ça m'intéresse pas. Par exemple, j'ai jamais eu une sympathie particulière pour Metallica, parce que j'ai toujours eu l'impression [...] que c'est devenu une marque plus qu'un groupe. [...] Je crois que, sans vouloir me faire l'avocat du "true", faut être vrai dans le metal. [...] Le pire truc que tu peux dire du groupe favori d'un métalleux, c'est que c'est un groupe commercial ! C'est genre l'adjectif dans le milieu metal qui est honni. Un groupe commercial, c'est l'horreur ! » [Ben]

La plupart du temps toutefois, le dispositif de la salle est ouvert et permet justement aux fans de se placer à l'envie, faisant ressortir différents degrés d'investissement et d'ancienneté. Les premiers rangs et le *pit* sont souvent monopolisés par la frange la plus jeune des fans, parce que « souvent quand t'as entre 14 et 20 ans, je pense t'as envie d'aller dans le pogo, t'as l'impression que c'est là où ça se passe » analyse Ben. C'est aussi l'occasion pour les jeunes d'essayer de se faire une place dans la communauté, de gagner en reconnaissance en tâchant de maîtriser les codes du pogo, au risque souvent d'en faire trop.

Les ancien·ne·s, à l'inverse, n'ont plus rien à prouver et ont par ailleurs déjà suffisamment roulé leur bosse en concert pour se distancer de l'excitation excessive des nouveaux. Qui plus est, les *pits* constituent une épreuve physique de par l'énergie demandée, d'où la nécessité, parfois ignorée par les "nouveaux", de mesurer son effort pour gagner en endurance.

La seconde zone de Lucas est constituée par la majorité du public, à savoir celles et ceux qui écoutent le concert sans démonstration particulière, en buvant une bière, en cadencant timidement le rythme de la tête ou des pieds. J'ajoute qu'entre ces deux zones, se tiennent les "gardien·ne·s" du *pit*, tels que les appelle Tsitsos, et qui assurent la bonne cohésion entre les deux zones. La troisième – lorsqu'elle existe – est celle des personnes assises, plutôt rares à un concert de *metal*, mais il existe encore d'autres "zones" possibles en fonction du dispositif de la salle, comme dehors, pour les fumeurs et autres participant·e·s aux envies bavardes, ou près du bar, position stratégique pour écouler de la bière, carburant essentiel de la scène, car « le concert rock a ses passionnés de l'ivresse physiologique (sous de nombreuses formes), pour lesquels le destin du concert importe peu » [LUCAS, 1991 : 87].

D'une certaine manière, la structuration du public matérialise différents niveaux d'engagement, sauf qu'à y regarder de plus près, le public est rarement "pris" dans son ensemble. Si la pénombre permet de libérer le geste, car l'obscurité favorise l'oubli de soi et toutes sortes de débordements que l'on s'interdirait en pleine lumière, elle permet aussi d'homogénéiser l'audience qui, de loin, peut donner le sentiment de participer à une même débauche d'énergie. Est-il donc justifié analytiquement de se concentrer exclusivement sur les pratiques du *pit* pour étudier le phénomène du concert de *metal*, alors qu'il ne concerne qu'une fraction à la fois du public ? Un biais de l'ethnologue est de trop souvent vouloir se concentrer sur « l'acteur pleinement engagé dans son rôle ou le spectateur idéal attentif est toujours bien placé » [PIETTE, 2009 : 252]. Se faisant, l'ethnologue prend le risque d'une part de hiérarchiser les pratiques et, d'autre part, de limiter la définition du fan aux seul·e·s membres les plus actifs, comme Keith Kahn-Harris le fait. Après avoir identifié et approché le cœur névralgique du concert, il me paraît donc désormais utile de rectifier ce biais d'observation en intégrant les participant·e·s "non idéaux" pour étudier l'audience et son implication dans le concert dans son ensemble.

De fait, cette frange de l'audience n'est pas moins sincère dans son implication. Il est important par ailleurs de préciser que ces "zones" ne supposent pas pour autant une typologie de fans, comme le fait Berger [BERGER, 1999], avec d'un côté les "moshers", les habitués du *pit* et, de l'autre, les "buveurs", accoudés au bar qui s'occupent essentiellement de *descendre* leurs bières ou encore les "stoïques" qui écoutent le concert en marge du public, les bras croisés, etc. Plutôt que des types de fans différents, il s'agit plutôt de circonstances différentes, qui poussent les fans à se déplacer de zones en zones. Ce serait une erreur de partager l'audience avec, d'un côté, l'ensemble des membres "absorbés" dans le *pit* et, de l'autre, le reste du public, plus passif et en retrait. À observer l'ensemble de l'audience, on remarque plutôt des mouvements de va-et-vient. Par exemple, moins le concert "fonctionne" du point de vue des participant·e·s, plus il y aura de mouvements entre les zones. Ennuyée

par le concert, je vais peut-être aller me chercher une bière, continuer à regarder le concert à distance, puis sortir un moment discuter, revenir, reprendre une bière, retourner dans la foule, ainsi de suite. En revanche, plus le concert "fonctionne", plus le public sera captivé par la performance et plus la "zone pogo" (pour les styles qui s'y prêtent) va prendre de place et s'étendre aux autres zones, comme par un effet de capillarité [*Ibid.*, 88]. Ces moments d'"effusion" ne sont pas que le fruit d'un goût subjectif, mais suivent aussi une certaine logique, tributaire de la façon dont l'excitation est gérée en concert.

3.4.1 *Le mode mineur de l'action*

« La foule debout est intéressante. Vue des gradins, elle est "prise", très collective, dans sa pénombre, elle bouge en rythme, ondule, reçoit les premières caresses du plaisir, et invite les gradins encore inertes à se laisser faire comme elle. Mais vue de l'intérieur, elle est incertaine, elle joue au contraire avec ses individus encore divisés, qui se regardent les uns les autres avec du recul, très attentifs à se contrôler, constater qu'ils ne sont pas pris, justement, attendre, veiller à ne pas aller plus vite que la musique. Près de moi, quelques filles dansent, style Rio, pour se convaincre qu'elles sont "parties", au lieu de battre mollement comme les autres une sorte de cadence minimale, souvent au tempo moitié moindre que celui du morceau. Les voisins immédiats des filles regardent et ne partagent pas. Loin d'être communicatifs, pour le moment, les excès de zèle isolent et rigidifient les postures individuelles. Chacun est encore soi, et voit toujours les autres. Un œil vers la scène, un œil sur les voisins, la foule est loin. On est dans le rituel avant la transe » [HENNION, 1993 : 319-320].

Ce que remarque Hennion dans cette observation, c'est, d'une part, que le public n'est jamais aussi homogène que la pénombre peut nous le faire croire et, d'autre part, que les membres du public ne cessent de se placer, de se tester, de s'essayer et d'osciller entre engagement et retrait et c'est bien là toute l'épaisseur du travail de la passion. De façon similaire, en analysant différents phénomènes de vie sociale, Albert Piette remarque que rarement ceux-ci "fonctionnent" à 100%, à savoir que rarement les participant·e·s sont entièrement absorbés par le rituel auquel ils prennent part, à l'exemple d'un concert de *metal*. « L'immersion peut tout au plus correspondre à une courte séquence d'activité, oscillant nécessairement, selon des intensités variables, avec des attitudes de distraction » [PIETTE, 1997 : 254]. Pas une typologie de fans, donc, mais une posture ambivalente, entre présence et absence. Il théorise ainsi le mode mineur précisément comme cette modalité spécifique de la présence humaine, qui oscille entre engagement et retrait. Il ne s'agit pas d'un "résidu", de ce qui reste une fois qu'on a retiré les actions principales, mais d'une forme de présence, de participation elle-même pertinente, mais qui évolue dans une dimension ambivalente, entre le sérieux et la distraction, entre "être soi-même" et jouer d'autres rôles, entre être en transe ou en conscience [*Ibid.*, SCHECHNER cité par PIETTE, 143]. Ben s'est montré sensible à ces idées, en soulignant dans nos échanges que « le mot [...] "joue" est vachement pertinent. Ça induit l'idée d'un rôle et, effectivement, on est pas le même à un concert de

metal qu'on est d'habitude. Enfin moi, c'est comme ça que je le vois. Et je crois que ceux qui s'échinent à tenir le même rôle en festival de metal et dans la vraie vie, ils arrivent pas vraiment. Ça c'est extrêmement important, parce que c'est comme si on prenait une autre identité qui permettait de se laisser aller ». De même Marco souligne : « *pour moi, le concert idéal plutôt j'ai envie de dire, c'est justement où t'as la musique forte, t'as un spectacle avec et t'as un public qui est pris au jeu par le spectacle* ». La réussite du rituel tient à ce que cette oscillation n'est pas évidente, autrement dit : on ne sait pas de quoi il en retourne. Est-ce que je joue un rôle et suis autre ou est-ce que, ce faisant, je suis plus authentiquement moi-même encore ? Est-ce que je suis en transe ou est-ce que je joue à me penser en transe ? « Est-ce du sérieux ? ou est-ce du spectacle ? est-ce la réalité ? la fiction ? La réussite du rituel se trouve sans doute dans l'oscillation infinie entre ces questions. Aux gens de jouer ou de ne pas jouer le jeu proposé » [Ibid., BATESON cité par PIETTE, 141], conclut Piette.

Ce jeu est savamment orchestré par la complicité entre les groupes, le public et le dispositif qui les unit, comme je l'ai souligné en étudiant le déploiement de ce "codebook" précédemment décrit. L'excitation ne "déborde" et ne s'exprime par les biais collectifs décrits qu'à certains moments clés du concert, en réponse à un certain "timing de l'excitation". L'entrée en scène des artistes - qui signe l'ouverture du concert - est un de ces moments favorables. Yonnet parle d'un "culte" de l'intro pour définir cet épisode très codifié d'un enthousiasme programmé qui, non seulement met en scène le mythe, l'arrivée des héros, mais aussi la promesse d'un moment exceptionnel à venir.⁴⁴ L'entrée en scène qui est probablement la plus iconique et révélatrice du genre est celle de Rob Halford, chanteur du groupe Judas Priest, en harley davidson. Tout est réuni, de l'entrée en scène au jeu de lumières, pour susciter l'excitation attendue d'un concert de *metal*. Ainsi, sitôt la musique d'ambiance et les lumières éteintes, le public saisit le signal et commence les acclamations pendant que les artistes entrent sur une scène surélevée, baignée d'un halo de lumière.

Extrait de mes notes de terrain du 19 novembre 2015 à l'Usine PTR, Genève, Suisse.

Ghost [le groupe en tête d'affiche de ce concert] n'a pas encore fait son entrée sur scène que le changement de plateau fait déjà partie du show, avec diffusion de cantiques et effusion d'encens dans la salle. Tous nos sens sont en alerte en attendant la venue imminente du groupe sur scène. Lorsque la lumière s'éteint, le signal est compris : le set va commencer, sous la clameur du public. Pourtant, ce serait oublier la traditionnelle mise en scène de l'entrée du groupe. Nous avons alors droit à une lumière rouge diffuse venue de la scène, baignée dans le brouillard artificiel qui ne tarde pas à englober la salle. Pour ajouter au caractère mystique de l'ambiance, des cantiques sont diffusés à travers les haut-parleurs [Ghost est un groupe conceptuel qui mimique sur scène des messes noires aux allures carnavalesques, menées par le chanteur, un "anti-pape"], plongeant le public dans l'ambiance désirée par le groupe. Les lumières rouges s'estompent, provoquant une

⁴⁴ Weinstein relève que les groupes de *metal* aiment particulièrement à se mythologiser en mettant en scène leurs prouesses musicales [WEINSTEIN, 1991 : 142]. À cet égard, il est intéressant de noter que la disposition de la salle n'est pas un hasard. Contrairement par exemple aux concerts de punk underground, où la scène est quasi inexistante et où la foule se mêle aux musicien·ne·s, le *metal* propose une organisation spatiale moins "démocratique", avec des artistes séparés du public, sur une scène surélevée et éclairée, offrant au regard de tout un chacun leur virtuosité.

nouvelle salve d'applaudissements et de cris du public, avant que les premières notes de « Spirit » ne résonnent, jouée par le claviériste sur scène, devant de faux vitraux éclairés en contre-plongée par des lumières vertes. Le silence a repris le dessus dans le public, jusqu'à ce qu'une courte interruption à la fin de l'introduction de « Spirit » – accompagnée d'un noir total – laisse place aux premiers riffs de guitare/batterie. Cette fois, les musiciens sont éclairés d'en-dessus, en douche, et le public donne à nouveau de la voix. Le reste des membres du groupe monte les uns après les autres sur scène. Chaque nouveau riff de ce passage extrêmement rythmique est accompagné d'un flash aveuglant de lumière blanche et jaune, soulignant la progression lente et puissante du morceau, jusqu'au climax, soit l'arrivée sur scène du chanteur, immédiatement acclamé par la foule. Le set est définitivement lancé.

Ghost est un groupe qui mise énormément sur la mise en scène et l'élaboration d'une ambiance. Pour d'autres, l'entrée en scène se veut beaucoup plus simple « *honnête, "no thrills" quoi, ça y va droit dans ta gueule* » pour citer Marco, mais tout aussi importante, car elle permet de mettre le public dans de bonnes dispositions :

« Un des concerts incroyables, c'est Sabaton ! Wacken, mais 2013. C'était hallucinant, parce que je voyais le concert, y avait vraiment tout le monde qui était là pour Sabaton. Et genre ils commencent, tu sais déjà ils mettent The Final Countdown [d'Europe, un morceau classique de hard rock] en musique d'intro ! C'est du kitsch, mais c'est complètement assumé, c'est voulu. Ok, ils savent très bien que ça met l'ambiance. Bam, on balance ça, on assume complètement, et après ils arrivent [imite la mélodie du premier morceau et le discours du chanteur :] "Hello Wacken ! We are Sabaton and this is the Ghost Division !" Tacataca bam ! C'est... ça envoie du lourd et tu les vois, ils arrivent sur scène tout le monde en même temps, en train de courir, tous les feux d'artifices, enfin, pas les feux d'artifices, mais les explosions, bam, les lumières, c'est pas négligeable ! En plus, ils avaient joué énormément sur l'image, ils étaient tous habillés pareil, [...] y a une unité de groupe. » [Marco]

Alors que Ghost emmène son public dans son ambiance lugubre et mystérieuse, Sabaton, groupe dont les structures des morceaux sont taillées pour le *live*, chauffe son public à blanc dès le début pour l'investir au maximum dans une prestation qui sera des plus physiques (voir ill.8). Dans tous les cas, il s'agit là de jouer son jeu de séduction sur le public : « la séduction est de l'ordre du signe et du rituel (Baudrillard). Séduire, c'est établir une communication. Entre le groupe de rock et son public, comme entre les fans eux-mêmes, s'installe un mode de relations qui n'utilise pas seulement le verbe » [Lledo, 1991 : 134]. L'excitation est amenée et construite à travers divers médiateurs, dont le jeu de lumière, extrêmement important dans l'aménagement d'une certaine ambiance.

Pendant le concert, artistes comme fans se doivent de maîtriser leur adrénaline pour tenir toute la durée du concert. Ainsi, des moments plus calmes espacent les moments d'euphorie. Les moments forts du concert, identifiés comme ceux où il est admis et même attendu de se dépenser en réintégrant par exemple le *pogo*, sont ceux où les morceaux les plus fameux sont joués, ou encore lorsque l'artiste descend, voire intègre le public. Lors

d'un concert de Mass Hysteria au Paléo en 2013, une partie du groupe est descendu dans le public, suscitant autour d'eux un *circle pit* beaucoup plus massif que lors du reste du concert (bien que le public de ce festival éclectique était plutôt atypique pour ce genre de musique) (voir ill. 9).

Parmi les règles implicites qui régissent l'excitation de l'audience en concert, il est à relever encore que celle-ci va grandissante au fur et à mesure que l'on s'approche du concert de tête d'affiche. Les concerts de *metal* rassemblent toujours au moins deux groupes, voire trois. Le premier est en général un groupe local, peu connu, qui joue la plupart du temps devant un parterre parsemé et pas des plus attentif. Le second groupe a déjà plus de galon, puisque son rôle est de chauffer l'ambiance, afin que le public soit dans des conditions optimales pour accueillir la tête d'affiche, *climax* de la soirée où tous les débordements sont permis. L'élaboration d'un *line-up* relève donc d'une délicate alchimie, pour ne pas risquer de perturber cette gradation de l'effervescence, souvent accompagnée d'une gradation des rituels corporels comme je l'ai mentionné. Lors du dernier concert de la soirée, une première stimulation crée l'enthousiasme à l'entrée en scène du groupe. L'excitation évolue variablement pendant le *set* – les meilleurs groupes étant ceux qui savent doser l'excitation afin de garder le public en émoi – jusqu'à l'ivresse finale, que le chanteur de Ghost va jusqu'à qualifier d'"orgasme" final. Les derniers morceaux de la *setlist* sont souvent les plus connus et attendus, tant et si bien que la fin du concert sonne comme une invitation à rassembler ses forces pour se jeter une dernière fois dans la mêlée, que ce soit au sens figuré ou littéral du terme. Puis, c'est la fin du concert, signée par le retour des lumières, c'est la « mise à nu indécente des lieux. Les lumières crues éclairent alors la salle qui perd toute sa magie. Le noir autorisait une extériorisation, un enthousiasme, une transe. La lumière rappelle que ces choses de la fête font honte en plein jour, et qu'il est temps de quitter le lieu clos du corps à corps et de l'adoration » [Lledo, 1991 : 138].

En mettant en évidence l'existence de ce "timing de l'excitation", on comprend mieux cette oscillation que décrit Piette et que j'applique à l'attitude de l'audience. Chaque membre du public veille à la fois à ne pas aller "plus vite que la musique", à ne pas se laisser prendre avant l'extase finale et collective, et en même temps à ne pas rater le coche. On comprend mieux aussi ce qui se joue dans le succès ou non d'un concert : soit on refuse cette transe, ce passage, soit on se laisse "prendre", « on passe de l'autre côté de la barre signifiante qu'incarnent les moyens présents, bien visibles, de la scène » [HENNION, 1993 : 332]. Lucas opère une distinction entre le "rock passion", qui prend le dessus sur tout le reste, et le "rock d'agrément", qui est dans le plaisir, mais sans bouleversement [LUCAS, 1991 : 83]. Je ne vois pas là deux modes de passions antagonistes et exclusifs, mais plutôt la complémentarité de modes passionnels, confrontés à l'ordinaire et au spectaculaire. Au quotidien, la passion est faite de petits plaisirs et, parfois, de lassitude, alors que dans le "rock passion" sommeille les idéaux et les phantasmes qui font les clichés de cette musique. Le concert est ce moment par excellence où le fan navigue entre ces deux pôles et cherche à se nourrir des symboliques du "rock passion", à puiser dans son intensité pour en garder la trace, pour en garder la force dans son quotidien et, par ailleurs, surmonter les expériences médiocres qui attendent forcément l'amateur dans son parcours. Pour Pierre, le goût « *c'est un peu comme une relation amoureuse. T'as l'amour fou qui dure trois ans où tu découvres*

tout le temps des choses incroyables. Je sais pas, tu veux faire une balade au bord du lac par un joli dimanche ensoleillé et t'as l'impression que c'est la plus belle chose qui te sois arrivée dans ta vie. La musique, c'est pareil et ces moments-là, du fait de l'habitude, ils deviennent de plus en plus rare, mais en même temps t'as une espèce de quotidien qui te convient mieux, qui te plaît mieux, où tu te sens accompagné, apprécié, aimé, qui est là et avec la musique c'est pareil. » Les moments de grâce côtoient la lassitude, mais la sublime en même temps, de la même façon qu'un bon concert est un événement singulier qui peut « générer des représentations mythiques » [Ibid., 84] dans l'esprit des participant·e·s longtemps après la fin de celui-ci et éclipser ou adoucir les représentations les plus mauvaises.

Ces moments électrisants, générés par le groupe, par le dispositif, par l'attente des participant·e·s, prennent logiquement l'ascendant dans les récits narratifs sur les moments plus ordinaires et jouent un rôle de premier plan dans le maintien de la passion des fans. Ces moments faits d'émotions fortes, sont logiquement ceux qui marquent le plus les esprits et qu'on retrouve dans les discussions et dans les chroniques le lendemain. Ainsi, si la majorité du public ne participe que rarement au *pit*, c'est malgré tout ce dernier qui se trouve au cœur des récits et qui, bien souvent, pèse dans la balance pour définir si le concert est "réussi" ou non, comme l'illustre cet extrait d'une discussion avec Ben :

« Même si tu n'y vas plus toi-même, comme tu dis ne plus participer tellement aux pogos, est-ce que la qualité du pogo et sa présence ou non influence ton appréciation ? Est-ce que ça a un impact sur ta façon de vivre le concert ?

Ah moi j'adore quand il y a des pogos ! Si on parle de thrash ou même de [Iron] Maiden, je suis triste si y a pas de pogos. Moi je préfère qu'il y en ait. Simplement, par mon petit confort de bobo de 22 ans, maintenant j'y vais plus, mais j'adore les pogos ! Je trouve ça super sympa et je trouve que ce serait dommage que ce soit un truc qui se perde. [...] Je trouve c'est extraordinaire, oui complètement. La foule en général, ses réactions, etc. C'est extrêmement important et puis là, y a une responsabilité du groupe, mais pas seulement. – Qu'est-ce que t'entends par là ? – Pour arriver à électriser, en fait, comme à magnétiser la foule, mais pas seulement dans une interaction entre lui, le groupe, et la foule, mais aussi la foule entre elle, à créer une sorte de cohésion. Et puis si y a pas ça, t'as l'impression c'est juste un amas de personnes qui est là par hasard. Par exemple, quand t'as des festivals open air gratuit, t'as un groupe qui joue et là t'as pas du tout cette magie de la foule. T'as parfois un tout petit pogo qui se crée devant. T'as l'impression que tout le monde est là, mais sait pas trop pourquoi. Il faut qu'il y ait ce magnétisme qui se crée. » [Ben]

Le *pit* a une forte empreinte symbolique, en cela qu'il est inclusif et est déterminant dans la réussite du concert, dans la façon dont le public va se sentir ou non investi. Le *pit* est en quelque sorte un médiateur entre l'ensemble du public et le groupe, de la même façon que le sont les premiers rangs du public. Des cadeaux sont parfois échangés (les groupes donnent des médiateurs, des baguettes, des images signées et le public des drapeaux ou

bannières, de petits cadeaux, etc) et ces interactions incluent symboliquement toute l'audience dans le contact qualitatif avec le groupe. Dans les faits, donc, le *pit* ne concerne en réalité qu'une fraction du public à la fois, ce qui n'empêche pas que ce dernier soit présenté et vécu au sein de la scène comme le centre névralgique du concert et peigne cette image dionysiaque du genre. « Une des phrases qui revient le plus souvent après un concert pour le juger, c'est dire "ça bougeait" ou "ça bougeait pas" et en général, là on parle du public plus que des artistes. Donc faut dire que s'il y a un gros pogo qui était vraiment assez constant tout au long du concert, on voit que les gens étaient très motivés, même si soi-même on a un peu moins apprécié la musique, on pourra dire aux gens : "ouais, le concert était pas mal, ça bougeait bien, mais moi j'ai pas trop apprécié" » [Luke]. De la même façon, les chroniques qui sont faites des concerts mettent souvent l'emphasis sur la qualité du *pit* et sur un champ lexical tantôt guerrier, tantôt dionysiaque, dans l'idée que le *metal* est une musique qui s'apprécie avant tout avec les tripes. Sans concerner tout le monde, ces pratiques corporelles concentrent pourtant l'attention, non seulement de l'audience et des médias émiques, mais aussi des artistes, qui s'en servent pour calibrer leur prestation et juger de la réponse du public. Le *pit* est le meilleur moyen de prendre la température : « tous ceux qui sont dans le moshpit sont généralement très soudés et souvent les musiciens s'en amusent un peu et jouent avec ça pour essayer de motiver les gens derrière. On leur dit souvent : "ah vous sur les côtés ! vous dans le fond ! je vois que vous bougez pas beaucoup, approchez-vous, on mord pas !" pour essayer de ramener des gens vers le moshpit » [Luke].

Que l'on observe donc la perméabilité des "zones" ou l'ambivalence des membres de l'audience, c'est plutôt la fluidité qui marque le plus l'attitude de l'audience en concert. Bien que tout le monde ne participe pas au *pit* et que les façons de s'investir dans le concert sont variables, ce qui importe est que l'ambiance de la salle soit suffisamment bonne, portée par le *pit*, le répondant du public, l'énergie déployée par le groupe, pour propulser tout le monde dans un même état d'esprit, dans cet intervalle festif, où l'électricité générée par l'ensemble des interactions transporte à un degré extraordinaire d'exaltation, que chacun·e "encaisse" différemment. « Ça c'est quelque chose de fou quand t'as l'impression que tout le monde est là pour la même raison, que tout le monde profite à fond, que tout à coup ton voisin c'est comme ton frère, parce que tu sais que tu kiff la même chose, au même moment » [Pierre]. Ce jeu autour de la propension à se laisser prendre en dit déjà beaucoup sur le travail sur soi qu'est la passion.

3.4.2. Le travail de la passion

Ce que ce jeu autour de l'effervescence du concert révèle, c'est bien qu'il y a un travail derrière le phénomène de la passion, à savoir que celle-ci est préparée, attendue, entretenue, par le biais de plusieurs médiations. Pour résumer ce qui intervient dans cet apprentissage, Hennion recourt à une métaphore, celle du tabouret à quatre pieds :

« Dans cet attachement, il y a toujours un objet du goût, il y a toujours un collectif produit *par* cet amour commun et qui aime en commun. Il y a toujours

un corps (le corps qui commence à aimer, celui qui se fait lui-même pour être capable de sentir un objet), et enfin un dispositif technique : des façons de faire, des lieux, des moments, des objets et des techniques. Pour prendre une image, on arriverait à une sorte de tabouret, une structure minimaliste, avec quatre pieds qui sont toujours plus ou moins présents : l'objet, le collectif, le corps de la personne et le dispositif technique » [HENNION, 2003 : 115-116].

Tâchons d'appliquer cette métaphore au *metal*. L'attention du public est captée par le biais de plusieurs médiations. L'objet du goût est bien évidemment la musique *metal*, sous toute forme de supports : les cds, vinyls, t-shirts, partitions, flyers, fan-zines, etc. Le dispositif est l'ensemble des conditions de dégustation qui, en concert, relèvent du jeu de lumière, de la salle, de la qualité du son ou encore de la possibilité de boire de l'alcool. Concernant le collectif d'amateurs, Hennion rappelle qu'on « n'aime pas directement une musique inconnue, contrairement aux romantiques élections affectives qu'on se réécrit après coup, une fois qu'on aime, autrement dit après que la musique est devenue son propre répondant à travers le goût de l'amateur qui la reconnaît. On aime la musique qu'on est prêt à aimer, que déjà on aime aimer » [HENNION, 1993 : 34]. Blacking le souligne, pour percevoir la musique, il faut d'abord être capable d'ordonner les sons, sans quoi ils ne sont que du bruit [BLACKING, 1980 : 19]. Or, cela s'apprend et la façon dont nous percevons une œuvre se nourrit de toutes celles que l'on a vue précédemment ; c'est le musée imaginaire de Malraux. Dans mon cas, je me rappelle très précisément ma difficulté première à saisir le chant guttural. En m'intégrant dans le milieu, en construisant mon réseau et en projetant sur la scène un groupe d'appartenance, j'ai d'abord consolidé mon envie d'aimer, puis appris à apprécier la musique, notamment en multipliant les expériences auditives. Aujourd'hui, si une frange encore trop extrême du genre me résiste, je suis devenue parfaitement capable d'intégrer le chant guttural et de l'apprécier. J'ai retrouvé le même schéma d'évolution dans la scène chez la plupart de mes intervenants, qui m'ont fait des récits similaires, à l'instar de Luke qui vis-à-vis du *metal extrême* disait :

« J'aimais bien ce que j'entendais, mais j'arrivais pas forcément à en discerner la beauté. J'arrivais quand même à faire la différence [entre les genres], mais le black par exemple, j'aimais vraiment pas. Dimmu Borgir, Marduk, Burzum, ça tournait beaucoup dans le bar metal, mais j'ai jamais trop aimé. [...] Je sais pas, j'aimais les sons, mais j'arrivais pas vraiment à en discerner les mélodies. J'ai beaucoup changé là-dessus quand j'ai commencé la guitare, où j'ai réussi à mieux discerner les mélodies. Mais ça, c'était des années plus tard, j'étais déjà dans le milieu. Pour dire, c'est pas la musique qui m'a fait rester. »

Habituellement, les fans entrent par une branche plus accessible et mélodique du *metal*, avant de faire leurs armes au contact de la scène et d'éduquer leur oreille jusqu'à apprécier des sous-genres plus extrêmes. Pierre ne supportait pas la voix gutturale pendant ses cinq ou six premières années dans la scène, soulignant que « *c'est quelque chose que j'ai*

appris à apprécier en fait. J'ai trouvé un jour que y avait beaucoup de puissance finalement qui se dégageait de ce genre de voix, que ça donnait un peu un côté épique, peut-être violent. Aussi ça sonnait un peu comme une sorte de réveil, de révolte un petit peu, et pis c'est ça qui m'a finalement fait apprécier cette voix. » Il ajoute : « peut-être que je suis pas encore tout à fait au bout de mon chemin et que dans dix ans j'écouterai que du black parce que j'aurais encore augmenté en intensité ! », reconnaissant par-là le travail d'éducation de l'oreille que permet le contact régulier avec la scène. Plus révélateur encore, Ben explique :

*« Je pense la musique me plaisait pas tellement au départ. J'ai appris à l'apprécier justement avec les groupes qui étaient au départ très mélodiques, comme Dimmu Borgir. Puis, peu à peu, j'ai été vers le plus extrême. Mais au départ, franchement, la musique me parlait pas et je me souviens même de chansons que j'écoutais, j'avais acheté même l'album *Battles in the North* d'Immortal et je me forçais à l'écouter, même si je le trouvais ultra chiant, parce que je me disais "ouais c'est du black metal et tout". Donc au départ, le trve black metal me touchait pas tant que ça. »*

Aujourd'hui fan de *black metal*, Ben a d'abord cherché à forcer son goût, stratégiquement pour gagner du capital culturel afin de mieux s'intégrer, pour prouver qu'il était capable d'apprécier les genres les plus exigeants. C'est son envie d'apprécier ce genre qui l'a amené à l'aimer finalement. Autrement dit, le goût dans ce cas est la forme que prend l'appréciation des choses, mais des choses en train d'advenir par cette appréciation même. Pour former ce goût, *« t'échanges beaucoup sur internet, etc, tu te fais tes premiers couacs sur internet, tes premiers clashes de forum, mais tout ça, ça fait un peu partie d'un apprentissage de la vie [...]. Pis aussi, ça développe un esprit critique en découvrant de la musique, en disant "ça c'est bien", "ça c'est pas bien", mais pourquoi ils aiment pas ça ? »* Ainsi, le goût se développe en tâchant de comprendre ce qui fait l'appréciation des autres, en *« croisant ses impressions »* (Ben) et en lisant, par exemple, des *live-reports* ou, comme Luke, en *« parl[ant] avec les potes de comment c'était, [e]n compar[ant] avec les concerts soit du même groupe, soit du même style ou dans la même salle »*. Le collectif est par conséquent central dans l'apprentissage de son goût, puisque c'est en interagissant avec la scène que l'amateur en herbe peut informer son goût, intégrer les normes de la scène et les valeurs – notamment corporelles – à l'aune desquels il va pouvoir ordonner les sons de ce genre musical, puis les partager, comme le réalise Pierre : *« je dirais que j'ai appris aussi à aimer le style un peu plus bourrin vraiment au niveau du bouche à oreille. Simplement, si quelqu'un que j'apprécie me dit que je vais apprécier un groupe et qu'il faut que je lui donne une chance et que je l'écoute trois, quatre, cinq fois pour y voir quelque chose, ben j'aurais tendance à vraiment me prendre le CD, me poser dans ma chambre tranquille et puis écouter et essayer de déceler ce qu'il y a de beau là-dedans, qu'est-ce qui peut plaire aux autres et, finalement, bien des fois, ça m'a plu à moi aussi. »*

À ce propos, Ben remarque que son goût doit beaucoup au contexte à travers lequel il a découvert un groupe : *« le death je trouve que, enfin je suis un peu critique envers le death, mais peut-être que je connais pas, ou peut-être que j'ai pas découvert au bon moment. Y a*

pas mal de groupes comme ça d'ailleurs. J'ai l'impression qu'il faut que tu les découvre au bon moment. Ensiferum par exemple, j'ai jamais réussi à rentrer dedans. Je crois qu'en fait j'ai loupé l'âge où j'aurais dû découvrir Ensiferum. Et pis Dimmu Borgir, si je découvrais maintenant, ça me saoulerait. Craddle of Filth, même chose. Et donc, le death, je pense je suis passé à côté ». Autrement dit, les amateur·e·s sont conscients de certaines déterminations qui influencent leur goût, en disant « évidemment, tout n'est pas dans les objets ! J'aime le rock (ou le chant choral, ou la musique de chambre..), mais c'est ma jeunesse que j'aime. C'est la génération avec laquelle j'ai été. C'est ce que j'ai été. C'est moi-même que j'aime et que je repousse. C'est ma propre histoire collective. C'est moi et les autres que je mets en forme à travers mon goût » [HENNION in FLOUX & SCHINZ, 2003], ou, pour le dire avec les mots de Marco, « *c'est de nouveaux souvenirs avec la musique* » que je mets en forme à travers mon goût. C'est en s'investissant personnellement dans la musique – via des souvenirs, des émotions, des liens sociaux, bref, en mettant sa vie en forme dans son goût – que certains attachements prennent formes.

Finalement, pour reprendre le fil de la métaphore d'Hennion, le corps qui ressent, je me suis appliquée à le définir, en me focalisant sur les rituels corporels du concert. Chacun de ces éléments, à travers le rapport à l'objet, l'appui sur un collectif, son cheminement personnel et le rapport à un dispositif technique et social favorable au bon déroulement de l'appréciation, interagissent dans l'établissement du goût des fans. En somme, la passion n'est pas un acquis et les fans en sont les premiers conscient·e·s. Tout « cela fait beaucoup, pour des acteurs censés juste "croire" à l'objet de leur goût et être aveugles à ses déterminations sociales » [HENNION, 2004 : 16]. Nous l'avons vu, les amateur·e·s ne cessent de se demander ce qui tient dans leur goût, par exemple une fixation trop forte à leur jeunesse ou à leurs amitiés nouées dans le milieu, et se posent sans cesse la question de savoir s'ils aiment quelque chose parce qu'ils reproduisent une logique ou à cause d'un attachement personnel. Aimer un objet est donc résolument un acte réflexif, où il est nécessaire de faire surgir l'objet pour le rendre présent, notamment par le biais d'une activité collective qui, dans le cas du *metal*, passe par la médiation du corps.

4. Conclusion

4.1 Engager son goût

Si aimer est un travail réflexif, est-ce à dire que le spectacle – ici, le concert de *metal* – n'est que dépendant du fait d'y croire ou non ? De vouloir "en être" ou non, de se "laisser prendre" ou non ? Comment éviter ce que Hennion appelle le Grand Partage de la croyance, entre l'ethnologue distancié qui n'y voit que ce que les participant·e·s y mettent, et l'ethnologue moderne, qui affirme une présence réelle, soit le coup monté ou la foi hors de portée de la raison [HENNION, 1993 : 321] ? Par-delà le *metal*, il me paraît important dans cette phase conclusive du travail de tirer les conséquences épistémologiques et méthodologiques que ce sujet a permis de mettre en pleine lumière. En étudiant le vécu corporel des fans en concert de *metal*, en mettant en évidence leur récit, leur sensibilité, j'ai été amenée à me poser la question de mon rapport à leur savoir ; à quel point leurs discours étaient "recevables" ; à quel point peut-on les prendre au sérieux ? Si l'on joue à se laisser prendre, est-ce que ces moments d'effervescence collective sont authentiques ?

La question de la croyance est peut-être désormais à délaissier dans les études ethnographiques. Roberte Hamayon, qui a travaillé sur la transe, n'y voit pas une notion utile, car elle est bien trop rigide et binaire pour aborder toute la finesse du jeu social en ne proposant qu'une alternative entre croire ou ne pas croire (le mode mineur de l'action de Piette nous avait déjà engagé sur une autre piste) [AMIOTTE-SUCHET, PLATTET, 2003]. Pour l'illustrer, elle trace un parallèle avec l'hostie [HAMAYON, 1995 : 168] ; les chrétien·ne·s y croient sans y croire, car le corps du Christ reste une métaphore. Or, on conçoit parfaitement que ces croyant·e·s puissent manger l'hostie et accueillir en eux, métaphoriquement, le Saint Esprit, sans croire pour autant manger le corps du Christ à proprement parler. N'y a-t-il pas là quelque chose à comprendre concernant les participant·e·s d'un concert de *metal* ? En sortant du paradigme de la croyance, il faut pourtant « rest[er] sur le fil. En profitant de ce que la foule elle-même n'est pas dupe, elle joue au contraire sur sa prise progressive. Ni croire, ni douter ; ni participer, ni critiquer » [HENNION, 1993 : 322]. Plutôt que d'invoquer la notion de croyance, j'ai donc préféré aborder la question sous l'angle du jeu, de l'adhésion, d'une forme de co-construction du sens.

Le mode mineur de l'action nous a introduit au paradigme paradoxal du rituel, qui prend la forme d'un jeu, d'une oscillation. Michel Leiris, en étudiant les rituels de possession des éthiopiens de Gondar, évoque quant à lui le concept de "théâtre vécu", qui abonde dans le même sens [LEIRIS, 1958]. Par ce biais, Leiris souligne la présence marquée de conventions sociales, sans pour autant remettre en question l'authenticité de ces pratiques. L'action théâtrale typique se veut non vécue, au sens où elle n'est *que* jouée. Même si l'acteur y met toute sa passion, il reste conscient du fait qu'il joue un rôle autre que le sien. En revanche, le théâtre vécu dont parle Leiris est un théâtre qui ne s'avoue jamais comme tel. Autre différence avec le théâtre joué : il n'y a pas de séparation claire entre les participant·e·s et le reste du public. Le ou la participant·e qui se laisse tout à fait aller à

l'excitation du concert est de fait encouragée par la communauté à agir comme tel. Si l'extase est possible, c'est que tout le public joue un rôle actif dans ce dispositif. Ainsi, comme conclu Leiris, « il est difficile d'établir une ligne de démarcation entre le rite et le jeu vu que c'est, en de semblables cas, le mécanisme même du rituel qui pousse au jeu » [LEIRIS, 1958 : 47] ; il s'agit donc d'un état intermédiaire entre la sincérité et le jeu. Le théâtre vécu dont parle donc Leiris n'est pas un théâtre en marge de la vie, c'est bien au contraire la vie collective qui prend – qui emprunte le temps d'un instant – la forme théâtrale, comme on pourrait le dire d'un concert de *metal*. L'objectif n'est d'ailleurs pas uniquement de divertir l'audience ou de la détourner un instant de la routine quotidienne ; le rituel est ancré dans le social au point de régir la vie collective de la communauté.

Quelles conclusions tirer de cette analyse, qui s'applique parfaitement à notre cas ? D'une part, que tout n'est pas dans le social : « la musique est un événement, ce n'est pas un objet fixe, autour duquel on tourne, pour l'admirer (ou le déboulonner), c'est un état à faire surgir collectivement. D'où la direction vers laquelle elle entraîne l'analyse : moins une critique du caractère illusoire de ses objets qu'une pragmatique, une théorie de l'événement en situation, un art du faire surgir "ce qui se passe" en musique » [HENNION, 2003 : 115]. Les conventions sociales décrites au long de ce travail permettent de mettre en place un dispositif qui "fait surgir" l'objet musical et permet de créer de l'attachement. Ces conventions sociales donnent à l'objet musical un espace d'expression, qui lui permet néanmoins encore de surprendre les participant·e·s et de faire autre chose que ce qui était attendu. Le surgissement de l'œuvre, de l'émotion, de l'attachement, n'est pas systématique. Or, personne mieux que les fans ne connaissent cette imprévisibilité du concert : « *le concert, c'est marrant, parce que c'est toujours quelque chose qui m'a énormément plu et, parfois, aussi déçu en même temps* » me raconte Pierre, parce que, d'après lui, c'est une musique difficile à mettre en valeur en live. Bien qu'il prépare minutieusement ses concerts en repérant les passages des morceaux grâce auxquels il s'attend à être transporté, ça ne fonctionne pas toujours : « *y a bien des fois où j'attendais ces frissons parce que sur le CD, c'est exactement comme j'adore et ça se reproduit pas comme ça en live. En même temps, c'est intéressant parce que c'est différent et en même temps, des fois tu restes un petit peu sur ta faim* » [Pierre].

Si le collectif – donc le social – est essentiel pour comprendre la formation du goût, tout n'est pas entièrement dans le social. Plutôt qu'un monde dual avec d'un côté des choses autonomes, mais inertes, et de l'autre de purs signaux sociaux, le pragmatisme nous invite dans un monde de médiations, dans lequel sont produits ensemble et l'un par l'autre le corps qui goûte et le goût de l'objet, le collectif qui aime et le répertoire des objets aimés. Ces médiations, Pierre en liste précisément certaine : « *c'est ça qui est magique en fait, c'est que suivant si tu connais un groupe ou pas, si on t'en a parlé ou pas, t'as une prédisposition à apprécier le moment qui est complètement malléable en fait. Quand je dis complètement, c'est barge ! ça peut être un état émotionnel qu'il te faut, ça peut être le fait qu'on t'en ait parlé avant, ça peut être le fait que t'aies écouté ou pas, ça peut être le fait que tu sois triste, joyeux, malheureux, que tu sois bourré, sobre, drogué, enfin voilà, y a beaucoup de choses qui entrent en ligne de mire* », sans que jamais l'issue soit certaine. « *Il y a des rendez-vous dans la vie, des rendez-vous que tu prends, où t'es à l'heure, des rendez-vous que tu rates*

et que tu pourras jamais rattraper » [Pierre]. Ainsi, l'appréciation d'un concert n'a rien d'automatique. Les conditions sociales peuvent être réunies pour l'épiphanie sans que rien ne se passe – et inversement. Pour que la musique devienne l'expression miraculeuse de cette identité collective qui rassemble les fans en concert, il faut toujours que la musique « recompos[e] son auditoire, le reform[e], l'intéress[e] pas à pas par des modifications qui le travaillent au corps » [HENNION, 1993 : 296] et alors la "magie" opère.

Deuxième conclusion, si l'on admet cette zone grise qui s'étend entre la croyance et la non-croyance, car « au lieu d'avoir cette grande opposition entre croire et savoir, nous avons une espèce de feuilletage en pelures d'oignon dans plusieurs directions, avec de la réflexivité, et de la réflexivité de réflexivité » [HENNION, 2003], alors je ne suis pas là pour dénoncer les illusions d'amateur·e·s emporté·e·s par leur passion en leur imposant une "vérité" toute sociologique. Comme je me suis appliquée à le démontrer, les fans doutent de leur goût, ce qui les pousse à agir pour informer – au sens philosophie d'*informare*, soit de façonner, de former – leur goût dans un sens ou dans l'autre. Pour Hennion, « personne plus que les amateurs eux-mêmes ne ressentent plus fortement le caractère ouvert, indéterminé et par là contestable, *disputable* comme disent les Anglais, de l'objet de leur passion » [HENNION, 2013]. C'est pourquoi il nomme les amateur·e·s des expérimentateurs ou éprouveurs, au sens où il s'agit de personnes engagées dans leur goût et qui prennent leur propre engagement au sérieux. Hennion ne veut ni relever passivement leur savoir, ni développer sur leur dos un savoir de leur pratique qu'eux-mêmes ignoreraient, mais plutôt faire avec eux une sociologie qui ose à son tour être passionnée. Il prend activement le contre-pied de Bourdieu qui, en dénonçant l'illusion du goût, tombe dans un paradoxe : plus on est amateur, plus on est dans l'illusion, mais alors pourquoi les interroger si leur objet n'en est pas un ? [*Ibid.*] Pour Hennion, au contraire, les amateur·e·s n'arrivent pas en bout de chaîne et sont pour lui des professeurs de pragmatisme : « ils sont payés, déception après déception, pour savoir que le surgissement de l'œuvre ou de leur émotion n'a rien d'un mécanisme automatique. Ce sont des guetteurs, que l'épreuve même du goût force continûment à s'interroger sur l'origine de ce goût » [*Ibid.*].

Ainsi, il ne s'agissait pas pour moi de montrer aux fans ce qu'ils font sans le savoir, mais de travailler ensemble, puisque ce sont les seul·e·s informatrices et informateurs possibles sur le sens et la façon de faire cette activité à propos de laquelle ils et elles sont les expert·e·s. Peut-on à la manière de Bourdieu considérer les propos et les actions des amateur·e·s comme tout au plus d'utiles illusions ? Peut-on en tant que sociologue dévoiler aux amateur·e·s la vérité de leurs actions qu'eux-mêmes ignorent, comme un dieu omniscient ? Ou ne faut-il pas plutôt reconnaître que l'art peut modeler l'existence (« ça a changé ma vie » entend-on) et le respecter ? Pour Lahire, les approches phénoménologiques, pragmatiques ne font que répéter que les acteurs sont actifs, en oubliant de demander ce qui agit, pense, sent et perçoit à travers eux, ce qui contraint et domine [LAHIRE, 2015 : 544-545]. Autrement dit, ils ne font que raconter des vies. Et si ce n'était "que" ça ? Est-ce déjà si peu que de tâcher de comprendre comment est le monde plutôt que de s'efforcer à expliquer comment il doit être ? À être plus critique face aux productions discursives des chercheuses et chercheurs, on gagnerait en prudence et humilité épistémologique, ce qui permettrait en retour de prendre en compte les conditions de construction de nos objets et le

savoir de nos interlocutrices et interlocuteurs. En refusant de se penser au-dessus de la mêlée, nous devons certes faire le deuil d'une certaine vérité et admettre que nous produisons des savoirs partiels et partiels, mais qui sont non moins précieux. Qui dit moins de Vérités, affirme plus de conscience de la part des scientifiques, qui doivent assumer leurs perspectives comme des choix ou, pour le dire avec Hennion, assumer d'engager leur goût. Cette approche ouvre les sciences sociales à une autre manière de faire, à une lecture compréhensive des valeurs, qui s'intéresse au vécu, à la notion de reconnaissance réciproque plutôt qu'à la notion de légitimité des pratiques, trop souvent limitée à une étude de la domination. L'amateur·e récupère ses compétences de sociologue pendant que les sociologues reçoivent le droit d'être, à leur tour, amateur·e·s.

4.2 Entre contrôle et liberté, la dialectique du metal

En appliquant cette humilité à ma recherche, je ne peux que reconnaître que mon analyse du "corps qui ressent" est partielle. Je me suis focalisée sur le corps à proprement parler pour souligner en quoi cette scène est performative, soit continuellement informée par le "faire" des membres de la scène. Pour contrecarrer les approches souvent symboliques des "sous-cultures", j'ai voulu en montrer le côté profondément incarné. Ainsi, le corps est à la fois le médium par lequel les membres endossent leur identité collective et en font la démonstration, mais c'est aussi un mode d'expression de soi cathartique, puissant quand il s'agit de dérouler les mécanismes de la passion, car le *pit* et les autres rituels corporels sont autant de moyens de « reconnect emotionnaly to [the] scene » [GREEN, 2016 : 337]. Cela étant dit, pour approfondir l'étude, il serait intéressant d'étudier d'autres médiums que celui du concert, de renoncer à l'étude du spectaculaire pour entrer dans l'ordinaire de la passion et étudier ces pratiques culturelles dans la vie privée, le quotidien, l'écoute privative, ou ne serait-ce qu'ouvrir l'analyse du concert au monde des coulisses. Comment la musique est consommée et interprétée dans ces espaces ? Quelle préparation ? Quelle place pour le corps dans l'un et l'autre, l'ordinaire et le spectaculaire, le privé et le public ?

J'ai également tenu à saisir des tendances transversales à la scène *metal* prise dans sa globalité. J'ai ainsi dû faire un trait sur toute la casuistique pourtant si chère aux fans et sur laquelle mes intervenants, dont Ben, ont largement insisté, par exemple concernant les éléments clés d'un bon concert :

« Y a des groupes, la tracklist importe beaucoup. Des groupes comme Europe, on en parlait avant, s'ils jouent pas Final Countdown, leur concert est raté. Les grands groupes à tubes entre guillemets, ça c'est extrêmement important la tracklist. D'autres groupes, ça va être l'ambiance dans la salle qui va beaucoup dépendre. Enfin, après la tracklist va peut-être déclencher aussi l'ambiance dans la salle. Par exemple, j'avais vu Maiden sur la tournée The Final Frontiere. La tracklist était déplorable, mais le public a tout aussi bien réagi, parce que ben après y a le show, le frontman, etc. Mais donc la tracklist

est importante pour certains groupes, pour d'autres c'est l'ambiance dans la salle. Je te dis, un concert de thrash où les gens bougent pas, c'est triste. Mais c'est triste, j'entends, plus déprimant qu'un concert de My Dying Bride à l'enterrement de ta mère ! Donc la qualité, parfois la qualité du son importe beaucoup, parfois pas. Je suis obligé de faire beaucoup de cas par cas. » [Ben]

Une étude plus ciblée sur l'un ou l'autre sous-genre permettrait de mettre en évidence une plus grande finesse d'analyse. Ce qu'il m'importait dans le présent travail, c'était de tâcher de rendre compte de certains valeurs centrales à la scène, susceptibles d'éclairer la tendance dionysiaque de cette musique et ce au prix d'une lecture simplifiée de ses variantes. Le dionysiaque est un idéal transversal, macro, de la scène, sans qu'il résolve pour autant toutes les expériences micro que l'on peut faire dans ce milieu. Dans ce travail, j'ai étudié à la fois la façon dont les expressions corporelles de la scène participent de cet idéal et comment elles le construisent et l'intègrent en même temps. Il serait désormais intéressant de changer la taille de la photographie et de se pencher sur des cas spécifiques, pour tenter de saisir comment cette image dionysiaque est intégrée, rejetée ou mise à l'épreuve. Par exemple, un mouvement des débuts des années 90 dans le *black metal* a adopté le slogan : « No Fun, No Mosh, No Core », considérant que leur musique était trop sérieuse et profonde pour donner lieu à de joyeux *moshpits*. Que dire de cette ambivalence face aux mouvements corporels ? Le moment est également historique pour mener une étude autour du vieillissement des fans : comment accompagner le vieillissement du corps dans une scène qui le mobilise autant ? Et, sur un autre plan, est-ce que la naissance de "familles" *metal* va avoir un impact sur les normes de la scène ?

Ces questions restent pour le moment en suspens, puisqu'il me faut déjà conclure sur ce que j'ai pu apprendre dans le cadre de cette étude. Ce que ce "timing de l'excitation" dévoile, c'est que non seulement les participant·e·s sont capables de lire et de mesurer l'excitation et l'ambiance de la salle, mais aussi qu'ils ne sont pas dupes de leur jeu autour de leur excitation. Il s'agit pour l'audience de « jouer avec ses états, se mesurer, passer sans arrêt du dedans au dehors, de l'attente à l'extase, de l'ironie à la transe, du jugement musical à l'oubli de soi accepté, de la captivation par la musique à la jouissance de sa propre force [...] » [HENNION, 1993 : 322], l'essentiel étant de se maintenir sur le fil tendu de l'expérience, sans verser dans l'un ou l'autre des extrêmes, car « un rapprochement exclusif avec l'un ou l'autre de ces pôles, l'ennui ou l'engagement total, constituerait ainsi l'échec d'une telle expérience émotionnelle » [*Ibid.*, 144]. L'ennui rendrait la performance mécanique ; l'engagement total serait synonyme de perte de maîtrise. Or, d'après Walser, le *metal* tient là, dans cette oscillation entre un sentiment de liberté grisant et le contrôle, son parfait équilibre, sa définition : « musically, heavy metal articulates a dialectic of controlling power and transcendent freedom » [WALSER, 1993:108]. Il illustre sa thèse par des considérations musicologiques:

« Heavy metal revolves around identification with power, intensity of experience, freedom, and community. Musically, a dialectic is often set up between the potentially oppressive power of bass, and rhythm guitar, and the

liberating, empowering vehicle of the guitar solo or the resistance of the voice. The feeling of freedom created by the freedom of motion of the guitar solos and fills can be at various times supported, defended, or threatened by the physical power of the bass and the violence of the drums. The latter rigidly organize and control time; the guitar escapes with flashy runs and other arrhythmic gestures. The solo positions the listener: he or she can identify with the controlling power without feeling threatened because the solo can transcend anything » [WALSER, 1993: 53-54].

Musicalement, le *metal* joue de cette tension entre une rythmique souvent très prévisible et de momentanées effusions fulgurantes, imprévisibles, sous la forme de soli. D'une part, donc, un rythme presque martial, souvent basique en 4/4, et qui donne un sentiment de "relentless", de persistance implacable du temps. Milan Kundera, dans son dédain du rock, touche étonnement juste lorsqu'il parle de « l'assommant primitivisme rythmique du rock : le battement du cœur est amplifié pour que l'homme n'oublie pas une seconde sa marche vers la mort » [KUNDERA, 1986 : 175]. C'est probablement un commentaire que la plupart des groupes de *metal* ne renieraient pas ! D'autre part, pour éviter le sentiment claustrophobique que ce rythme de l'inéluctable, que cette marche forcée pourrait nous inculquer – mais qui en même temps fait la puissance de cette musique –, une voix, un solo s'échappe de ce contrôle et par sa virtuosité nous invite à sortir de cette impasse ou, du moins, à mieux la supporter.

Cette tension entre contrôle et liberté informe aussi le *pit*, qui est souvent vu par mes intervenant·e·s comme une catharsis, une façon de les purger de leurs énergies, parfois négatives : « ça fait peut-être un peu cliché, mais je trouve que c'est quelque chose qui, quand t'es bien, te fais te sentir encore mieux et quand t'es pas bien, t'aides à te sentir parfois un peu mieux » [Pierre]. Si ce genre musical tend en concert à désinhiber, à pousser à une forme de "perte de contrôle", c'est toujours dans le cadre d'un environnement connu, maîtrisé, que l'on sait inoffensif et positif, d'où le parallèle que traçait Ben entre le *pit* et les montagnes russes. Paradoxalement, le *metal* parvient donc à créer une communauté solidaire autour d'évocations de violence, à réduire par des mouvements corporels et des contacts physiques brutaux des frustrations. En somme, pour Riches, si le *pit* est aussi vital dans le cadre du concert de *metal*, c'est parce qu'il offre « an opportunity for metal fans to play with darker aspects of existence, subvert normative social conventions, and release pent-up frustrations of mundanity while fostering a strong sense of community » [RICHES, 2011 : 316]. Le *pit* est la parfaite illustration de l'ambivalence qui entoure les concerts de *metal*, à savoir qu'ils sont faits d'apparente violence, d'agressivité, en même temps qu'ils sont un "backspace" protecteur, solidaire. Riches voit cette ambivalence comme un trouble entre plusieurs dichotomies : la structure et l'anti-structure, la douleur et le plaisir, la destruction et la création, le désordre et l'ordre, le contrôle et le chaos, l'individualité et la collectivité... Le *moshpit* est indéniablement un espace liminal [*ibid.*, 326], soit un espace privilégié où les participant·e·s peuvent aisément "jouer à se laisser prendre", comme aime à le décrire Hennion.

Cette tension entre liberté et contrôle est donc un phénomène transversal au sein de la scène. De fait, le *metal* cultive une certaine esthétique de la puissance, comme l'a étudié Weinstein, à laquelle répond une certaine agitation corporelle, comme le *moshing*, qui peut être décrit comme « an aggressive, physically demanding practice which embodies resistance to the impersonal and superficial world of modernity » [RICHES, LASHUA, SPRACKLEN: 2014: 90]. Face aux images de pureté, de beauté, les *métalleux* répondent en réhabilitant le cri et une forme d'agressivité, comme s'il s'agissait de briser l'unité du corps, de bouger à l'excès. Face au "beau chant", ils libèrent les voix gutturales, un "grain", cassé, roque, porteur de vécu : « *le metal parfois, c'est dissonant, parfois c'est dégueulasse, parfois ça fait "kroutch kroutch", y a du grain tu vois ? ça se ressent aussi dans ce genre de trucs, dans les circle pit, dans le fait de se bourriner [...] y a un côté, ouais, peut-être moins intellectuel et plus terre à terre. Pas plus poignant, mais plus empoignant dans le metal par rapport à une musique classique* » [Pierre]. Le côté rugueux du *metal*, authentique diront les fans, confère un sentiment de liberté face au politiquement correct perçu dans le quotidien. Pour les fans, le *metal* ose donner un coup de pied dans la fourmilière : « *ils ont raison d'être aussi énergiques, d'être aussi agressifs dans leur musique [...] j'avais l'impression qu'ils abordaient des sujets importants que personne d'autre ne voulait aborder* » se rappelle Luke. Pourtant, au sein de la scène *metal*, le politique évoque plutôt de la méfiance, comme l'illustre ce propos de Ben : « *la transgression était peut-être à l'origine, mais elle était très éphémère. Pour moi, la vraie transgression, elle est dans le punk où en plus y a un côté engagé tu sais. Où la violence que tu revendiques, tu la vis au jour le jour. Le métalleux, c'est un peu un métalleux du dimanche. C'est un show, c'est un théâtre. Et c'est un truc qui fait que ça me plaît. Moi j'ai pas envie de m'engager dans ma musique comme je le ferai pour un parti politique tu vois. [...] J'ai pas l'impression qu'il y a d'idéologie dans le metal* ». L'intensité du hardcore punk, par exemple, est associée par les fans de *metal* à des idéologies politiques trop explicites à leur goût, car « most punk music shared a tendency toward preachy, dogmatic songtexts and the punks themselves had an intolerant attitude toward the views of others. In contrast, the metalheads claimed that extreme metal was more individualistic and emphasized tolerance, personal responsibility, and individual choice » [WALLACH, BERGER, GREENE, 2011: 14].

Les fans de *metal* prônent plutôt une forme d'individualisme, si bien qu'ils préfèrent mettre l'emphasis sur le développement d'un esprit critique plutôt que sur des dogmes et cela se retrouve dans les paroles des groupes, comme dans le death metal, où les « lyrics often criticize dogma and emphasize critical thinking » [BERGER, 1999 : 66]. Par ailleurs, le spectre politique au sein de la scène *metal* est large et comprend des scènes plus proches de l'extrême droite et, d'autres, de la gauche. Or, pour Keith-Kahn Harris, cette situation risque de faire imploser la scène, c'est pourquoi le milieu adopte souvent un côté résolument "camp" – cet art du trouble typique de Warhol – dans sa façon de célébrer le mauvais goût et de rejeter l'intellectualisme, sans pourtant que l'on parvienne vraiment à démêler ce qui est ironique de ce qui est sincère [KAHN-HARRIS, 2007 : 147]. Cette posture laconique et mi-sérieuse permet à la scène d'éviter de se morceler et de se diviser selon les différents points de vue politique qui l'alimente [*ibid.*, 156]. Plutôt qu'une idéologie *metal*, ce qui unit les fans, c'est donc une expérience sensorielle commune. Certes, nous l'avons vu,

l'expérience du *pit* n'épuise pas tous les vécus du concert, mais il reste perçu comme le centre névralgique de cette célébration, que ce soit par celles et ceux qui y participent ou non. D'une part, le *pit* inclut symboliquement le reste de l'audience dans sa communication qualitative avec le groupe et, d'autre part, chacun peut se reconnaître dans ce défoulement cathartique, chacun peut le comprendre, car précisément – me semble-t-il – ce qui unit les fans de *metal*, c'est cette capacité à ressentir la puissance caractéristique du *metal* et à en faire une source d'*empowerment* et non d'agression. En valorisant dans leurs pratiques et leurs discours les pulsions corporelles, le monde du *metal* redonne dans un élan nietzschéen et dionysiaque au corps ses lettres de noblesse et sa transgression repose peut-être dans ce plaisir simple du corps, dans le refus d'y voir quoique ce soit de plus.

Pour Weinstein, le *heavy metal* a donc bien le goût de la rébellion, mais sans son arrière-goût politique [WEINSTEIN, 1991 : 119]. Autrement dit, les *métalleux* et *métalleuses* s'offrent – notamment par le biais des *pogos* – le frisson que procurent les formes de transgressions et de rébellions présentes au sein la scène, sans pour autant en faire des normes de vie. Souvent, chercheurs et chercheuses sont tentées de voir ce qui se joue politiquement au-delà du plaisir, alors que dans la scène *metal*, « *pleasure frequently is the politics of music* » [WALSER, 1993 : 55]. Le *metal* n'a pas d'ambition politique en tant que groupe ou "mouvement" - s'il en était un -, ce qui ne veut pas dire que le *metal* ne peut pas susciter de prise de conscience politique ou que certains groupes ne se positionnent pas politiquement. Mais si le *metal* aborde des problèmes sociétaux graves comme le suicide ou la dépression, c'est toujours dans un esprit de provocation, qui force plutôt à développer son esprit critique.⁴⁵ Cette volonté de choquer, de provoquer, a valu au *metal* une mauvaise réputation. Or, par mon expérience au sein de la scène, je ne peux que constater que le *metal*, malgré son image, est plutôt source de sociabilité. « For each heavy metal fans who commits suicide there are hundreds who feel that the music actually saved them from killing themselves » [WEINSTEIN, 1991: 253], car le « *metal does not inject these affective states [violence, folie] ; instead, it mediates social tensions, working to provide its fans with a sense of spiritual depth and social integration* » [WALSER, 1993 : XXVI]. La scène crée de forts attachements communautaires, des espaces d'expression privilégiés, qui permettent d'apaiser des tensions et des angoisses, de susciter du plaisir et du bien-être. Comme le souligne Keith-Kahn Harris « *the extreme metal scene is a powerful example of how popular music can be a source of artistic radicalism that is nonetheless rooted in a lived experience of community* » [KEITH-KAHN, 2007: 165]. Cette communauté, ce sentiment de "brotherhood" est du moins un des éléments primordiaux que semblent retirer mes intervenants de cet univers :

⁴⁵ À titre d'exemple, le morceau d'Ozzy Osbourne « *Suicide Solution* », a typiquement des paroles délibérément controversées, ce qui l'a amené à être dénoncé dans le cadre du procès du PMRC. Toute la provocation repose sur l'ambivalence du titre du morceau. Tipper Gore y a vu une apologie du suicide, en l'interprétant comme si le suicide était la solution, la résolution, d'un problème. Or, le morceau s'ouvre sur : « *Wine is fine but whiskey's quicker / Suicide is slow with liquor* ». "Solution", dès lors, peut aussi se comprendre au sens d'un mélange de plusieurs éléments en un seul liquide, ce qui ferait de "Suicide Solution" une dénonciation de l'alcoolisme comme une forme lente de suicide ; tout l'inverse de la lecture de Tipper Gore.

« Parce que mes amis en écoutent, on va toujours en parler, on va toujours aller voir des concerts. C'est quelque chose qui dépasse largement le stade individuel. Ça fait partie de nous, ça fait partie non seulement de toi, de moi, ça fait partie de notre cercle social. Et j'espère que ça fera partie de mes enfants un jour et que je pourrais aussi transmettre cet amour-là de la musique à mes enfants et qu'on pourra vivre ça ensemble, parce que c'est une des plus belles choses que j'aie eue » [Pierre].

Le *pit* est peut-être l'image microscopique la plus parfaite de cette tension entre l'individualité et la collectivité, qui caractérise le concert dans son ensemble. Animé par le choc des corps, la confrontation des forces, il est néanmoins porté par un sens galvanisant de la communauté. Comme le soulignait David Byrne, il y a quelque chose de particulier au rassemblement de ces corps dans un même événement social : « often the very fact of a massive assembly of fans defines the experience as much as whatever it is they have come to see. It's a social event, an affirmation of a community, and it's also, in some small way, the surrender of the isolated individual to the feeling of belonging to a larger tribe » [BYRNE, 2012: 78]. Certes, le concert se donne à moi, individu, pleinement et entièrement, mais « pour que cela fonctionne, ce "moi tout seul" doit se répéter à l'identique pour tous les autres, il faut que les autres soient là, à côté, voyant la même chose que moi, chacun pour lui – si j'étais vraiment tout seul, il n'y aurait pas de musique, l'interprète n'arriverait pas à jouer, et je serais incapable d'écouter de la musique » [HENNION, 2003 : 115]. Pour que le concert électrise chaque individu, il faut qu'unité se fasse.

Analyser le corps ne revient donc pas uniquement à faire la collection des comportements corporels propres à la scène, mais aussi à comprendre ce "corps social" qui se révèle dans l'expression du concert. Et face au *metal*, force est de constater que, malgré les soupçons qui portent sur la nature de son influence, malgré sa radicalité, il est au fondement d'un fort sentiment d'appartenance, d'identité, ou, comme le dirait mes intervenants, de "brotherhood".

*« Ce que je ressens [à un concert de metal], c'est bien sûr beaucoup de plaisir... [...] Je dirais un sens d'unité, qui donne peut-être du bien-être, le fait de faire qu'un avec la salle, de faire qu'un avec le groupe, de chanter ensemble... ça a quelque chose de rassurant en fait, parce que finalement, on est dans une société ou dans un monde tellement individuel, individualiste, que t'as l'impression que finalement, te retrouver pour un truc aussi con que de chanter ensemble des paroles débiles que peut-être t'as même jamais comprises et que tu poses en yaourt dégueulasse, ça a quelque chose quand même d'assez incroyable. Je trouve que c'est réjouissant pour l'être humain de se dire qu'il y a encore des choses comme ça qui se passent. C'est bien sûr beaucoup de joie, de bonheur et de bien-être aussi. » [Pierre] Au fond, vivre un concert de *metal*, c'est peut-être "un truc aussi con" que de se retrouver bras-dessus, bras-dessous à *headbanger* à l'unisson avec de parfait·e·s inconnu·e·s et avoir l'impression qu'autour de soi, le monde peut bien s'écrouler.*

5. Liste des intervenants

Aaron, 27 ans, travaille dans le management : fan depuis une quinzaine d'années, Aaron est mon intervenant le plus investi dans la scène. Il a une formation musicale (certificat de solfège) et huit ans de piano derrière lui. Malgré tout, c'est vers le chant qu'il s'est orienté et aujourd'hui il occupe la place de *frontman* dans deux formations de *metal extrême*. Il a déjà fait des tournées internationales alors qu'en Suisse, il gère son label et son festival. D'abord ami d'ami, nous avons gardé contact grâce à notre passion commune. J'ai réalisé avec lui un long entretien via Skype.

Ben, 22 ans, étudiant : tombé très jeune dans le *metal* (vers 10 ans), il a commencé par les genres les plus accessibles (*symphonique*) avant de s'orienter vers des genres plus extrêmes, comme le *black metal*. Féru de concerts et de petits groupes « *passés sous les radars* », il cultive sa passion du *metal* comme un collectionneur. Il participe rarement à l'organisation d'événements, mais est en revanche un reporter productif, ayant écrit pour plusieurs *fanzines*. C'est à travers l'une de ces *fanzines* que nous nous sommes par ailleurs rencontrés. J'ai réalisé avec lui un long entretien.

Luke, 28 ans, travaille dans le secteur informatique : à ses yeux, le *metal* revêt une importance particulière. Découvert à l'adolescence, il voit dans cette musique l'occasion de trouver une place dans une communauté qui lui parle et dans laquelle il se sent bien. Musicien amateur, avant tout guitariste et pianiste, il a eu des projets de groupe mais ceux-ci ne se sont jamais matérialisés. Il écoute et assiste régulièrement à des concerts de *metal* et a, à diverses occasions, aidé à organiser des événements au sein de la scène. Nous nous sommes rencontrés grâce à cette musique et, depuis, nous avons animé ensemble une émission sur la musique *metal* dans une radio estudiantine. J'ai réalisé avec lui deux longs entretiens et nous avons eu de nombreuses discussions informelles sur le sujet.

Marco, 28 ans, étudiant en architecture : il a commencé très tôt à apprendre la musique à travers le solfège et c'est aux alentours de 10 ans qu'il découvre le *metal*, notamment à travers son grand frère. Depuis, il essaie de voir une dizaine de concerts par année et se rend chaque année depuis 2008 au Wacken, un des plus grands festivals de *metal* au monde qui se trouve en Allemagne. Il joue de la guitare et, actuellement, de la basse dans un groupe de *metal extrême*, mais il a eu d'innombrables expériences musicales. Sa passion pour le *metal* est, comme il le reconnaît, un élément déterminant de son identité : « c'est quand même une grande partie de moi. Je veux dire, en général, les gens quand ils me voient, ils se disent pas : ah ouais, alors lui c'est un architecte ! Enfin, j'ai quand même la barbe, je porte souvent des habits sombres, je crois que j'ai peut-être trois t-shirts qui sont pas des t-shirts de metal ! Donc... y a quand même quelque chose ! » Nous nous sommes rencontrés à travers l'émission musicale que nous avons co-animée à l'Université. J'ai réalisé avec lui un long entretien.

Pierre, 29 ans, travaille dans le secteur bancaire : depuis qu'il a découvert le *metal* à l'adolescence, il en écoute quotidiennement, se rend chaque année dans un festival différent dédié uniquement à ce genre musical et assiste régulièrement à des concerts durant l'année. S'il admet ne pas correspondre aux attentes d'un *métalleux* "typique", du fait qu'il porte

rarement les signes distinctifs de son appartenance à cette culture et qu'il n'a pas, par exemple, les cheveux longs, il se considère comme un membre à part entière de la scène. Il ne se dit pas particulièrement investi dans celle-ci dans la mesure où il ne fait "que" consommer, mais il considère avoir acheté suffisamment d'albums, s'être rendu à suffisamment de concerts et avoir écouté suffisamment d'heures de *metal* pour se considérer comme *métalleux*. Amis depuis longtemps, nous avons découvert ensemble le *metal*. J'ai réalisé avec lui un long entretien et nous avons eu plusieurs discussions informelles.

En ce qui me concerne, j'ai commencé à écouter du *metal* vers l'âge de 14-15 ans. Excitée par cette découverte, j'ai rapidement voulu plonger dans cet univers, en faisant des recherches sur internet, en échangeant sur des forums spécialisés, en allant en concerts et, même, en apprenant à jouer de la batterie. J'ai ainsi commencé à développer un réseau au sein de la scène, où j'ai noué des amitiés, qui durent encore. Je n'ai jamais fait aboutir de projet musical, mais en revanche je me suis par épisodes investie dans la scène, en écrivant pour une *fanzine* et en animant une émission de *metal* sur une radio universitaire pendant un an et demi. Aujourd'hui, je vais toujours régulièrement en concert et au minimum une fois chaque été en festival dédié uniquement à ce genre musical. Cette musique est toujours présente au quotidien dans ma vie, bien que je sois moins investie dans la scène qu'à d'autres moments de mon parcours.

6. Illustrations

1.

Twisted Sister – I Wanna Rock – 1984

URL: https://www.youtube.com/watch?v=SRwrg0db_zY



2.

Poison – Nothing But A Good Time – 1988

URL: http://www.dailymotion.com/video/x237ci_poison-nothing-but-a-good-time_music



3.

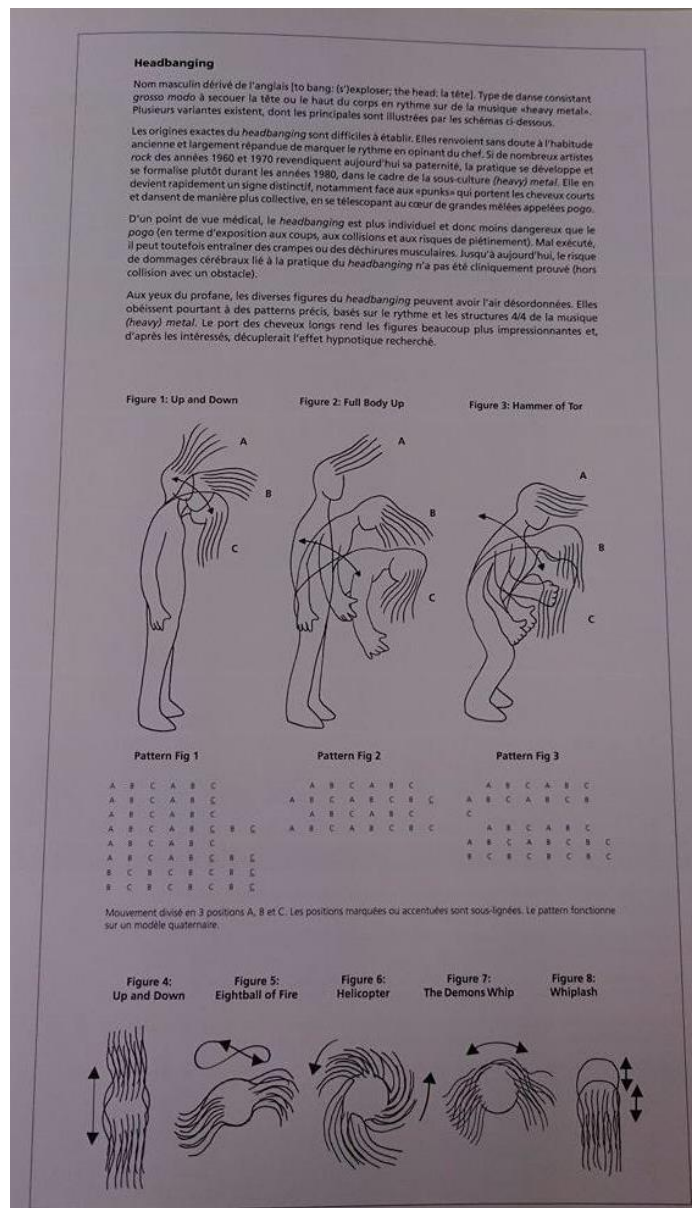
Airbourne – It's All for Rock'n'Roll – 2016

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Q0q9a5QS6WQ>



4.

Notice "headbanging" - In Hors-champs, GONSETH Marc-Olivier et al. (éd.), Neuchâtel : Musée d'ethnographie, 2012, p.141.



5. Article du Times du 5 avril 1982

Page 1 of 1

A head start on the new beat generation

There was a horrified reaction in Britain to the news that a Wolverhampton teenager had killed himself by what the fans of heavy metal pop music call "head banging". Youngsters at the over-amplified concerts performed by groups like Saxon, Iron Maiden and Motorhead jerk their heads, and sometimes bang them on the stage or against each other, with a ferocity that is sometimes literally stunning.

Yet anthropologists are well-acquainted with such behaviour all round the world, and do not find it especially disturbing. Professor Ioan Lewis, a specialist in ecstatic religions at the London School of Economics, says that abandoned physical behaviour is frequently used to induce trance by people who will then walk on burning coals, stick pins and hooks in themselves or heat themselves till they bleed, without feeling pain.

One Sufi brotherhood in Morocco specializes in abusing their heads as a way of obtaining both alms and religious merit. Obviously the chance of doing physical damage is increased when trance produces a baffling lack of sensitivity, which modern research attributes to an increased output of endorphin, the nervous system's natural painkiller.

Even those in various states of

trance can show "a warm and caring community solidarity," Lewis insists. He cites a case he witnessed in Khartoum when a heavily pregnant woman, possessed by a spirit, started beating her body on a grinding stone. Her fellow cult-worshippers draped themselves over the stone to keep her from excessive harm.

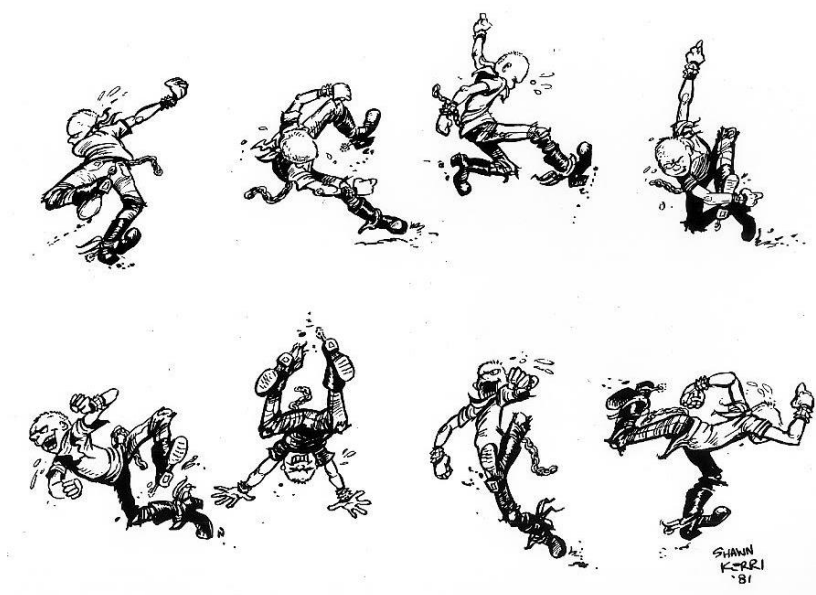
The psychiatric anthropologist, Dr John Orley, says there is no evidence that such behaviour necessarily involves psychiatric disturbance. Britain's punk youth, battering their brains, should be regarded, he thinks, like the Baganda he watched in Uganda beating their heads with sticks — as a cultural phenomenon. It would be rash, he says, to see it as a symptom of a sick society. **Headbanging** has psychiatric and psychological aspects, and carried to excess can damage your health, but the same is true of smoking.

Tourists at t'mills

A new initiative to encourage tourists to sample the urban delights of educational holidays in the industrial north has been launched in Bradford, sometime wool capital of the world.

Global Education Systems, an educational consultancy run by Professor Tom Stonier of Bradford University's School of Science and Society, is to try to sell the educational and recreative pleasures of visiting those dark satanic mills, walking in the footsteps of the Brontës on Haworth moors and learning

6. Série "Skank Kid",
Shawn Kerri, 1981



7. Live-report du concert de Gojira le 09.07.16 en France.

URL : <http://www.hornsup.fr/a-15218/live-report/gojira-deluge>

Gojira

« La salle est comble pour accueillir les landais de **Gojira**. La foule acclame l'entrée des artistes sur scène sur l'outro d'*Oroborus*, et dès les premières notes de *Toxic Garbage Island*, c'est le tsunami dans le pit, le ton est donné. **Gojira** nous livre une prestation magistrale, gonflée d'énergie et d'ondes positives tout au long du set. **Jean-Michel Labadie** est survolté, il est difficile à suivre des yeux, et assure son jeu de basse d'une main de maître, qui est d'ailleurs très bien mis en valeur au niveau du son ce soir, surtout sur *The Heaviest Matter of the Universe*. **Mario** est toujours aussi impressionnant derrière les fûts, la force déployée pour taper sur les peaux rend vraiment les morceaux uniques et fait partie de l'identité du groupe au même titre que les slides si caractéristiques. **Christian Andreu** et **Joe** ne font qu'un à la guitare, tellement c'est puissant et bien exécuté, et que dire de la voix puissante mais aérienne de **Joe** ? Arrive le premier riff de *Silvera* et je redeviens subitement une groupie. Pour moi, ce morceau résume tout le travail et la subtilité du groupe, c'est à la fois saccadé, lourd, et mélodique, avec un **Joe Duplantier** vocalement plus en forme que jamais.

Petit moment d'accalmie avec *Stranded*, issu du dernier album, et *Flying Whales*, qui fait du bien à tout le monde tant la salle est devenue humide. Avant d'enchaîner sur *Wisdom Come* pour réveiller un peu les foules, **Joe** annonce la couleur : « Sur celle-ci, je veux vous voir vous défoncer ! ». La réaction du public ne se fait pas attendre, on dirait que le public veut rendre l'énergie donnée par le groupe au centuple ! Pour moi, **Gojira** est un des groupes les plus communicatifs, autant entre eux qu'avec le public. On sent l'osmose, la symbiose et l'emphase ce soir ! La chaleur monte encore d'un cran, certains spectateurs tournent même de l'oeil et doivent être évacués. On sent que ça devient difficile pour le groupe de jouer, le temps entre les morceaux s'allonge, et **Mario** vient même discuter un peu pour laisser le temps aux autres de s'éponger et s'hydrater. La voix de **Joe** s'abîme, surtout sur *Oroborus*, à mon plus grand regret. Mais l'enchaînement *Only Pain*, *Oroborus* et *Vacuity* fait oublier les petits écarts et le côté un peu décousu de cette fin de concert. On a bien sûr le droit au traditionnel solo de batterie, dont l'utilité peut être largement discutée, avant un rappel que l'on sent plutôt éprouvant pour le groupe et le public, tant la salle est une vraie fournaise. Malgré ça, on sent tout le plaisir qu'a pris le groupe à jouer, on sent toujours l'émotion et la fierté dans leur attitude quand ils viennent saluer le public à la fin du set.

Le concert se termine et, une fois sorti de la salle dans la fraîcheur de la nuit, chacun rentre chez soi un sourire béat aux lèvres. C'est toujours un immense plaisir d'assister un concert de **Gojira**, ils vivent les concerts uniquement dans le but de faire plaisir au public, et le public ne cesse de tenter de leur rendre la pareille. Même après les avoir vu 3 fois en un mois, ce concert restera un des meilleurs que j'ai pu voir du groupe. Face à leurs fans, on a l'impression qu'ils se défoncent encore plus, c'est assez impressionnant quand on sait la performance qu'ils ont livrée lors des derniers festivals ! »

8. Sabaton – Ghost Division – live Woodstock 2012

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=9FkYxnm70vg>



9. Mass Hysteria – live au Paléo 2013 (à partir de 22min15)

URL : <http://www.dailymotion.com/video/x12ahor>



7. Discographie

Étant donné qu'il est difficile, malgré tout, de rendre compte d'une musique par des mots, il me paraît essentiel d'ajouter ici à mon effort une discographie raisonnée pour accompagner la lecture.

"Louder than Hell", le cas heavy metal

- Black Sabbath – *Black Sabbath* (1970)
- Judas Priest – *British Steel* (1980)
- Iron Maiden – *The Number of the Beast* (1982)

Ces trois groupes font incontestablement partie du canon du *heavy metal*, avec notamment ces trois albums qui, chacun à leur manière, ont été des événements qui ont fait date dans la scène.

Les groupes suivants appartiennent soit au *glam metal*, soit au *power metal*, deux styles associés à une frange plus accessible et "lite" du *metal*.

- Twisted Sister – *Stay Hungry* (1984)
- Mötley Crüe – *Shout at the Devil* (1989)
- Stratovarius – *Infinite* (2000)
- HammerFall – *Crimson Thunder* (2002)

Finalement, les groupes suivants appartiennent soit à la mouvance *thrash* soit à la sphère plus extrême du *metal*.

- Metallica – *Kill'em All* (1983)
- Slayer – *Reign in Blood* (1986)
- Testament – *The New Order* (1988)
- Celtic Frost – *Monotheist* (2006)
- Emperor – *IX Equilibrium* (1999)

"A Chaos with etiquette"

- Suicidal Tendencies – *The Art of Rebellion* (1992)
- Amon Amarth – *Twilight of the Thunder God* (2008)
- Sabaton – *The Art of War* (2008)

"Le concert de metal, une expérience dionysiaque"

- Gojira – *The Way of All Flesh* (2008)
- Summoning – *Old Mornings Dawn* (2013)
- Manowar – *Louder Than Hell* (1996)

Chapitres conclusifs

- Ghost – *Infestissumam* (2013)
- Mayhem – *De Mysteriis Dom Sathanas* (1994)
- Nightwish – *Once* (2004)
- Ozzy Osbourne – *Blizzard of Ozz* (1980)

- Dark Tranquility – *Atoma* (2016)
- Amorphis – *Circle* (2013)

8. Bibliographie

AMIOTTE-SUCHET, Laurent, PLATTET, Patrick.

2003. « L'amour, la chance, le jeu... des thèmes sérieux en Sibérie. Entretien avec Roberte Hamayon » in *ethnographiques.org*, [en ligne], n°4. Consulté le 18.03.15, URL : <http://www.ethnographiques.org/2003/Hamayon,Amiotte-Suchet,Plattet.html#tablematiere>

ANDERSON, Benedict.

1991. *Imagined Communities : Reflexions on the Origin and Spread of Nationalism*, éd., Verso, 224p.

AUBERT, Laurent.

2001. *La musique de l'autre : les nouveaux défis de l'ethnomusicologie*, Genève, Ateliers d'ethnomusicologie, 160p.

BAULCH, Emma.

2003. « Gesturing elsewhere. The identity politics of the Balinese death/thrash metal scene », in *Popular Music*, vol. 22, n°2, pp.195-215.

BAYER, Gerd.

2009. *Heavy metal music in Britain*, coll. Ashgate popular and folk music series, éd., Farnham: Ashgate, 201p.

- BAYER, Gerd. « Rocking the Nation: One Global Audience, One Flag? », pp.181-193.

- WEINSTEIN, « The Empowering Masculinity of British Heavy Metal », pp.17-31

BECKER, Howard.

(1963) 1973. *Outsiders: studies in the sociology of deviance*, éd., New York: Free Press, 215p.

BECKER, Howard.

(1988) 2010. *Les Mondes de l'Art*, trad., Pierre-Michel Menger. Flammarion. Champsarts, 366p.

BECKER, Howard.

2002. *Les ficelles du métier, Comment conduire sa recherche en sciences sociales*, coll. Guides repères, éd., La Découverte, 360p.

BENNETT, Andy.

1999. « Subcultures or neo-tribes? Rethinking the relationship between youth, style and musical taste », in *Sociology*, vol.33, n°3, pp.599-617.

BENNETT, Andy, KAHN-HARRIS, Keith (éd.).

2004. *After Subculture, Critical Studies in Contemporary Youth Culture*, afterword par Simon Frith, éd., Palgrave Macmillan, 178p.

- KAHN-HARRIS, Keith, « Unspectacular Subculture? Transgression and Mundanity in the Global Extreme Metal Scene », pp.107-118.

- HODKINSON, Paul, « The Goth Scene and (Sub)cultural Substance », pp.135-147.

BENNETT, Andy, DRIVER, Christopher.

2015. « Music Scenes, Space and the Body », in *Cultural Sociology*, vol.9 (1), pp. 99-115.

BERGER, Harris M.

1997. « The Practice of Perception: Multi-functionality and time in the musical experiences of a heavy metal drummer », in *Ethnomusicology*, vol.41, n°3, pp.464-488.

BERGER, Harris M.

1999. *Metal, Rock, and Jazz: Perception and the Phenomenology of Musical Experience*, éd., Wesleyan University Press, 334p.

BLACKING John.

1980. *Le Sens Musical*, trad. de l'anglais par Eric et Marika Blondel, coll. Le sens commun, éd., les éditions de Minuit, 129p.

BRETON LE, David.

2011. *Éclats de voix, une anthropologie des voix*, coll. Traversées, éd., Métailié, 281p.

BRETON LE, David.

2013. *L'Adieu au Corps*, coll. Suites Essais, éd., Métailié, 256p.

BREVIGLIERI, Marc, LAFAYE, Claudette, TROM, Danny .

2009. *Compétences critiques et sens de la justice*, coll. Études sociologiques, éd. Economica, 462p.

- PIETTE, Albert. « L'action en mode mineur : une compétence impensée », pp.251-260.

BROWN, Andy R.

2011. « Heavy Genealogy: Mapping the Currents, Contraflows and Conflicts of the Emergent Field of Metal Studies, 1978-2010 », in *Journal for Cultural Research* 15, no. 3, pp.213-242.

BYRNE, David.

2012. *How Music Works*, éd., McSweeney's, 374p.

COHEN, Albert K.

1955. *Delinquent Boys : The culture of the gang*, éd., The Free Press, 202p.

CORNU, Michel.

2013. *Aux Portes de l'indicible. Incarnation et musique*, coll. Perspectives spirituelles, éd., L'Âge d'homme, 319p.

CUCHE, Denys.

2004. *La notion de culture dans les sciences sociales*, 3^{ème} éd., éd., La Découverte, 123p.

CULAT, Robert.

2007. *L'Âge du metal*, éd., Camion Blanc, 519p.

DOWNEY, Greg.

2005. *Learning Capoeira: lessons in cunning from an Afro-Brazilian art*, éd., Oxford University Press, 272 p.

DRIVER, Christopher.

2011. « Embodying hardcore: rethinking "subcultural" authenticities », in *Journal of Youth Studies*, 14:8, pp. 975-990.

ETHIS, Emmanuel, DE SINGLY, François (dir.)

2009. *Sociologie du cinéma et de ses publics*, 2^e édition, coll. 128, universitaire de poche, éd., Armand Colin, 69p.

FAURE, Sylvia.

2000. « Dire et (d')écrire les pratiques de danse: opposition entre pratiques discursives et non discursives », in *Cahiers internationaux de sociologie*, vol.108, pp.161-178.

FLEURY, Laurent.

(2010) 2016. *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*, 3^{ème} éd., coll. 128 tout le savoir, éd., Armand Colin, 127p.

FLOUX, Pierre, SCHINZ, Olivier.

2003. « "Engager son propre goût", entretien autour de la sociologie pragmatique d'Antoine Hennion », in *ethnographiques.org*, numéro 3 – avril 2003 [en ligne]. URL : http://www.ethnographiques.org/spip.php?page=article&id_article=24, consulté le 30.11.2016.

FOUCAULT, Michel.

1984. « Des espaces autres, Hétérotopies », conférence au Cercle d'études architecturales donnée le 14 mars 1967, in « *Architecture, Mouvement, Continuité* », n°5, pp.46-49.

GERSTIN, Julian.

1998. « Reputation in a Musical Scene: The Everyday Context of Connections between Music, Identity and Politics », in *Ethnomusicology*, Vol. 42 No.3, pp.385-414.

GIERYN, Thomas F.

1983. « Boundary-Work and the Demarcation of Science from Non-Science : Strains and Interests in Professional Ideologies of Scientists », in *American Sociological Review* 48, n°6, pp.781-95.

GLASER, Barney G & STRAUSS, Anselm L.

1967. *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*, éd., Aldine Publishing Company, 262p.

GOFFMAN, Erving.

1973. *La presentation de soi*, trad., de l'anglais par Alain Accardo, coll. La mise en scène de la vie quotidienne, éd., Les éditions de minuit, 255p.

GOFFMAN, Erving.

1974. *Frame analysis: an essay on the organization of experience*, coll. Harper colophon books, éd., Harper and Row, 586p.

GONSETH, Marc-Olivier, KNODEL, Bernard, LAVILLE, Yann, MAYOR, Grégoire (éd.).
2011. *Bruits: Echos du Patrimoine Immatériel*, 332p.

- MÜLLER, Alain. « Quand le bruit des uns est au goût des autres : ce que dit l'exemple du hardcore punk de la notion de culture », pp. 66-71.

GORDON, Milton M.

1947. « The Concept of the Sub-culture and its Application », in *Social Forces*, 26, pp.40-42.

GREEN, Ben.

2016. « “I Always Remember That Moment”: Peak Music Experiences as Epiphanies », in *Sociology*, vol. 50(2), pp.333-348.

GUIBERT, G  r  me, HEIN, Fabien (sous la dir.).

2006. *Les scènes Metal, sciences sociales et pratiques culturelles radicales*,   d., Mélanie seteun. Vol. 5  2. Copyright Volume! 226p.

- GUIBERT, G  r  me & HEIN, Fabien, « Metal. Une culture de la transgression sonore, entretien avec Marc Touché », pp.137-152.

- GUIBERT, G  r  me, « *Metal studies*: naissance d'un champ », pp.199-204.

- GUIBERT, G  r  me & HEIN, Fabien, « Introduction », pp.5-18.

HAMAYON, Robert N.

1995. « Pour en finir avec la “transe” et l’extase” dans l’étude du chamanisme » in *  tudes Mongoles & Sib  riennes*, Variations chamaniques 2, cahier 26, Laboratoire d’Ethnologie et de Sociologie comparative, pp.155-190.

HARRIS, Keith.



2000. « 'Roots'? : The Relationship between the Global and the Local within the Extreme Metal Scene. » *Popular Music* 19, n°1, pp. 13–30.

HARRIS, Keith-Kahn.

2007. *Extreme metal. Music and culture on the edge*, éd., Berg, 194p.

HENNION, Antoine, MIGNON, Patrick.

1991. *Rock : de l'histoire au mythe*, coll. Vibrations, éd., Anthropos, 283p.

- LLEDO, Eugène. « Rock et séduction », pp.121-144.

- LUCAS, Jean-Michel. « Du rock à l'œuvre », pp.77-100.

HENNION, Antoine. RIBAC, François.

2003/4. « Le silence sur la musique », in *Mouvements*, n°29, pp.114-121.

HENNION, Antoine.

(1993) 2007. *La passion musicale: une sociologie de la médiation*, coll. Leçons de choses, éd., Métailié, 406p.

HENNION, Antoine.

2004. « Une sociologie des attachements. D'une sociologie de la culture à une pragmatique de l'amateur » in *Sociétés*, n°85, pp.9-24.

HENNION, Antoine.

2013. « D'une sociologie de la médiation à une pragmatique des attachements », in *SociologieS* [en ligne], Théories et recherches, mis en ligne le 25 juin 2013, consulté le 27.11.16.

URL : <http://sociologies.revues.org/4353>

JENKINS, Henry.

(1992) 2012. *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*, 2ème édition, éd., Routledge, 424p.

KARJALAINEN, Toni-Matti, KARKI, Kimi (ed.)

2015. *Modern Heavy Metal: Markets, Practices and Cultures*, International Academic Research Conference, Helsinki, Finland, 581p.

- BERG, Arild, GULDEN, Tore, ORNAS, Victor Hiort Af, & cie, « The Metal t-shirt: transmedia storytelling in products », pp.174-184.

- BROWN, Andy R., « "Metal for the Masses": or, will metal ever be mainstream again? (and why we should want it to be) », pp.454-464.

- GUIBERT, Christophe & GUIBERT, Gêrôme, «Metalheads Characteristics: Some Statistics from the Main French Metal Event (Hellfest) », pp.64-69.

- HUDSON, Stephen, « Metal movements: headbanging as a legacy of African American dance », pp.445-453.

- LAAKSONEN, Laura, « The Impact of a local community of practice on new venture internationalization: a case study of the Finnish heavy metal music scene », pp.521-531.
- MESIA, Susanna & RIBALDINI, Paolo, « Heavy Metal Vocals: A Terminology Compendium », pp.383-392.
- MORALES, Roberto Fernandez, « Heavy Metal: A Genre for all and none », pp.46-54.

KARJALAINEN, Toni-Matti (éd.).

2016. *Modern Heavy Metal. Markets, Practices and Cultures*, International Academic Research Conference booklet, Helsinki, Aalto University, 35p.

- BROWN, Andy R. « Egge-head-banger? Critical reflections on a “career” in metal studies », p.8-10.

- HELFRICH, Lyndsay. « Devastatingly Heavy: investigating the use of language in metal as a representation of how subcultures manipulate mainstream language », p.26.

KAUFMANN, Jean-Claude.

(1996) 2016. *L'entretien compréhensif*, 4^{ème} édition, coll. 128, éd., Armand Colin, 132p.

KECK, Frédéric.

2012/3. « Goffman, Durkheim et les rites de la vie quotidienne », in *Archives de philosophie*, tome 75, pp.471-492.

KEITH-KAHN, Harris.

2007. *Extreme Metal, Music and Culture on the Edge*, éd., Berg, 194p.

KIERKEGAARD, Soren.

1943. *Ou bien... ou bien...*, trad., du danois par F. et O. Prior et M.H. Guignot, coll. Tel, éd., Gallimard, 627p.

KRENSKE, Leigh & McKAY, Jim.

2000. « Hard and Heavy: Gender and Power in a Heavy Metal Music Subculture », in *Gender, Place and Culture*, 7 (3), pp.287-304.

KUNDERA, Milan.

1986. *L'art du roman*, coll. Essai, éd., Gallimard, 194p.

KURENNAYA, Anya.

2012. *Look What the Cat Dragged In : Gender, Sexuality, and Authenticity in 1980s Glam Metal* [en ligne], Master Thesis, Fashion Studies, School of Art and Design History and Theory, 90p. URL:

https://www.academia.edu/7047924/Look_What_The_Cat_Dragged_In_Gender_Sexuality_and_Authenticity_in_1980s_Glam_Metal Consulté le 09.05.2016

LAHIRE, Bernard.

(1998) 2011. *L'homme pluriel. Les ressorts de l'action*, coll. Pluriel, éd., Fayard, 392p.

LAHIRE, Bernard.

2015. *Ceci n'est pas qu'un tableau. Essai sur l'art, la domination, la magie et le sacré*, coll. Laboratoire des sciences sociales, éd., La Découverte, p. 597.

LEIRIS, Michel.

1958. *La Possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar*, coll. L'homme, éd., Plon, 103p.

MAALOUF, Amin.

1998. *Les Identités Meurtrières*, coll. Le livre de poche, éd., Grasset, 189p.

MAILLART, Ella.

1952 (2001). *La Voie cruelle. Deux femmes, une Ford vers l'Afghanistan*, coll. Petite biblio Payot voyageurs, éd., Payot, 315p.

MAUSS, Marcel.

(1923-24) 2002. « Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés primitives », originalement publié dans *L'Année Sociologique*, seconde série. URL : <http://anthropomada.com/bibliotheque/Marcel-MAUSS-Essai-sur-le-don.pdf> Consulté le 31.03.2017

MAUSS, Marcel.

(1934) 1936. « Les Techniques du Corps », in *Sociologie et Anthropologie*, article originellement publié in *Le Journal de Psychologie*, XXXII : 23p.

MOLZINO, Claude.

2013. *La Vérité en musique*, coll. Écrits sur l'art, éd., Manucius, 77p.

MOMBELET, Alexis.

2004. *La religion metal. Secte metal et religion postmoderne*, Mémoire de DEA (Master II), Université Paris Descartes, 173p.

MOMBELET, Alexis.

2005. « La Musique Metal: des "éclats de religion" et une liturgie. Pour une compréhension sociologique des concerts de metal comme rites contemporains », in *Sociétés*, n°88, pp. 25-51.

MÜLLER, Alain.

2003. *Hardcore to the day that I die, hardcore, it comes from inside! Visite ethnographique d'une sous-culture dissidente*, Mémoire, Neuchâtel, Institut d'ethnologie, 124p.

MÜLLER, Alain.

2015. « Altérités et affinités ethnographiques : réflexions autour du proche, du lointain, du dedans et du dehors », in *SociologieS* [en ligne], La recherche en actes, Rationalités, référentiels et cadres idéologiques, mis en ligne le 23 février 2015, consulté le 13 mars 2017.

NIETZSCHE, Friedrich.

(1872) 1940. *La Naissance de la tragédie*, trad., de l'allemand par Geneviève Bianquis, 5^{ème} édition, éd., Gallimard, 238p.

PASSERON, Jean-Claude.

1996. « Du bon usage de la sociologie », entretien avec Raymonde Moulin et Paul Veyne, in *Revue européenne des sciences sociales*, XXXIV, 371p.

PIETTE, Albert.

1988. « L'intervalle festif. Hypothèses théories et problématique de recherche » in *Cahiers Internationaux de Sociologie*, LXXXV, pp.325-342.

PIETTE, Albert.

1997. « Pour une anthropologie comparée des rituels contemporains », in *Terrain* [en ligne], n°29, mis en ligne le 21 mai 2007, consulté le 15 février 2017. URL : <http://terrain.revues.org/3261>

PIETTE, Albert.

2009. « L'action en mode mineur : une compétence impensée », in M.BREVIGLIERI, C.LAFAYE et D.TROM (éd.), *Compétences critiques et sens de la justice*, pp.251-260.

POLHEMUS, Ted.

1975. « Social Bodies » in *The Body as a Medium of Expression*, éd., by Jonathan Benthall and Ted Polhemus, 339p.

RICHES, Gabrielle.

2011. « Embracing the Chaos: Mosh Pits, Extreme Metal Music and Liminality », in *Journal of Cultural Research*, 15:3, pp. 315-332.

RICHES, Gabrielle, LASHUA, Brett, SPRACKLEN, Karl.

2014. « Female, Mosher, Transgressor: A "Moshography" of Transgressive Practices within the Leeds Extreme Metal Scene », in *Journal of the International Association for the Study of Popular Music*, vol.4, n°1, pp.87-100.

RICHES, Gabrielle.

2016. « More-than-moshing : exploring the role and significance moshpit practices play in the lives of female extreme metal fans », cycle de printemps, conférence dans le cadre du séminaire de recherche: *Aesthetics of Music and Sound – The Performances of Everyday*

Living Research Group, Odense, Danemark, écouté en différé via Adobe Connect le 27.11.16.

SEGALEN, Martine.

(1998) 2013. *Rites et rituels contemporains*, coll. 128. Sociologie anthropologie. Domaines et approches, éd., A. Colin, 125p.

SODERLIND, Didrik, MOYNIHAN, Michael.

(1998) 2003. *Lords of Chaos: The Bloody Rise of the Satanic Metal Underground*, 2e édition, éd., Feral House, 400p.

STOLLER, Paul.

1997. *Sensuous Scholarship*, éd., University of Pennsylvania Press, 166p.

STRAW, Will.

1984. « Characterizing Rock Music Cultures: The Case of Heavy Metal », in *Canadian University Music Review/Revue de musique des universités canadiennes*, n°5, pp.104-122.

STRAW, Will.

1991. « Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music », *Cultural Studies*, vol. 5, no. 3, pp.368-388.

THORNTON, Sarah.

(1996) 2001. *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*, éd., Polity Press, 201p.

TSITSOS, William.

1999. « Slamdancing, Moshing, and the American Alternative Scene », in *Popular Music*, vol.18, n°3, pp.397-414.

WACQUANT, Loïc.

1995. « Pugs at work : bodily capital and bodily labour among professional boxers », *Body & Society*, vol.1, n°1, pp.65-93.

WACQUANT, Loïc.

(2000) 2002. *Corps & Âme. Carnets ethnographiques d'un apprenti boxeur*, seconde édition revue & augmentée, coll. L'ordre des choses, éd., Agone, 286p.

WACQUANT, Loïc.

2005. « Carnal Connections: On Embodiment, Apprenticeship, and Membership », in *Qualitative Sociology*, vol.28, n°4, pp. 445-474.

WALLACH, Jeremy, BERGER, Harris M., GREENE, Paul D.

2011. *Metal Rules the Globe, Heavy Metal Music Around the World*, éd., Duke University Press, Durham & London, 381p.

WALSER, Robert.

(1993) 2014. *Running with the Devil. Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music*, éd., Wesleyan University Press, 179p.

WALZER, Nicolas.

2005. « La recomposition religieuse black metal. Parcours et influx religieux des musiciens de black metal », in *Sociétés*, n°88, pp.53-91.

WEBER, Max.

1965. *Essais sur la théorie de la science (1904-1917)*, trad. Julien Freund, coll. Recherches en sciences humaines, éd., Plon, 539p.

WENGER, E

2000. « Communities of practice: learning, meaning, and identity », in *Knowledge and Communities*, LESSER, E. L., FONTAINE, M.A., & SLUSHER J.A. (éd.), pp.3-20.

WEINSTEIN, Deena.

(1991) 2000. *Heavy Metal, the music and its culture*, éd., Da Capo Press, 294p.

WOOD, Robert T.

1999. « “Nailed to the X”: A Lyrical History of the Straightedge Youth Subculture », in *Journal of Youth Studies*, Vol. 2, n°2, pp.133-151.

Multimédias

AITES Aaron, EWELL Audrey.

2009. *Until the Light Takes Us*, production: Artists Public Domain, Field Pictures et The Group Entertainment, distribution: Variance Films, 1h33.

CARRUTHERS, Dick.

2006. *Heavy Metal: Louder than Life*, documentaire, First Look Pictures/Fremantle Media, 1h55.

DUNN, Sam, McFADYEN, Scott, JOY WISE, Jessica.

2005. *Metal: A Headbanger's Journey*, Banger Films, 96 min.

DUNN, Sam, McFADYEN, Scott.

2011. *Metal Evolution*, Banger Films, 12 episodes.

DUNN, Sam.

2015. *ARCH ENEMY singer Alissa White-Gluz interviewed in 2015 about moshing*, 9min20.
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Ov0zbFkSlq4>, consulté le 02.02.17.

VAN HEERIKHUIZEN, Bart.

2015. *The Elementery Forms of Religious Life*, chaîne youtube de l'Université d'Amsterdam, "SocialSciencesUvA", 6min26. URL https://www.youtube.com/watch?v=_R2FeCGh0ek Consulté le 13.02.2017.

Weblog officiel d'Henry Jenkins.

URL: <http://henryjenkins.org/aboutmehtml>, consulté le 16.06.16.

Site officiel de l'International Society for Metal Music Studies.

URL: <https://www.ucmo.edu/metalstudies/index.html>.

Blog "Harshforms"

URL: <http://harshforms.com/shawn-kerri-hardcore-punk-early-1980s-los-angeles/>