

Metal Studies

À propos de quelques ouvrages du champ

Harris M. BERGER, 1999. *Metal, Rock and Jazz. Perception and the Phenomenology of Musical Experience*, par G r me Guibert

Keith D. KAHN-HARRIS, 2007. *Extreme Metal. Music and Culture on the Edge*,
par Fabien Hein

Deena WEINSTEIN, 2000. *Heavy Metal : the Music and Its Culture*, par Elsa Grassy

“METALLICA STUDIES” : Glen T. Pillsbury, 2006. *Damage Incorporated. Metallica and the Production of Musical Identity*, et William Irwin (dir.), 2007. *Metallica and Philosophy. A Crash Course in Brain Surgery*, par Fabien Hein

Harris M. BERGER, 1999. *Metal, Rock and Jazz. Perception and the Phenomenology of Musical Experience*, Delaware, Ohio, Wesleyan University Press.

Dans les travaux qu'il a consacrés au metal¹, Berger propose une ethnomusicologie de la perception. À partir des outils de la musicologie, mais aussi de la sociologie, de l'anthropologie, et de la phénoménologie², il façonne une théorie générale assez originale basée sur des travaux empiriques. Lors de ses enquêtes de terrain, il utilise aussi bien l'observation des contextes où se joue la musique (répétition, concerts) que l'entretien auprès des musiciens et des auditeurs ainsi que l'analyse de documents, dont les partitions qu'il dissèque avec les outils de la musicologie classique avant de les remettre en perspective en fonction des données sociales qu'il a accumulées par ailleurs. Marqué par une tradition de la recherche américaine, ce travail s'avère loin des débats encore en cours en France sur la place des musiques populaires enregistrées dans le champ musical, tout comme des polémiques sur l'intégration du social dans le travail du musicologue ou de l'ethnomusicologue graphocentrés³.

Berger adopte un angle d'attaque qui montre à la fois comment la perception de la musique est subjectivement construite par l'auditeur en fonction de son parcours social mais aussi qui s'intéresse à la manière dont les pratiquants partagent leur propre expérience de la musique. Une démarche d'étude de la musique qui en vient par exemple à interroger les définitions « traditionnelles » d'harmonie, de structures musicales ou de jeu collectif dans une lignée intersubjective⁴ parfois proche du pragmatisme. Rappelant, en conclusion (p. 297), le modèle de D. Buchan⁵ auquel il adhère, l'auteur estime que l'ethnomusicologie peut couvrir l'ensemble du champ de l'expérience lié à la musique, de la micro-constitution temporelle d'un phénomène sonore jusqu'à une large conjonction historique des phénomènes. *Metal, Rock and Jazz* est ainsi construit en entonnoir puisqu'il part d'éléments qui touchent à l'environnement social pour se focaliser sur les variables les plus microsociologiques, les plus reliées à la manière dont l'individu « vie » sa musique.

Le livre est construit en trois parties. La première est une ethnographie de la pratique musicale dans trois territoires de l'État d'Ohio. Pour chacun de ces espaces, un courant musical est étudié. Le hard rock

1. Voir la bibliographie générale de la littérature de recherche consacrée au metal en début de ce volume.

2. Il cite notamment Husserl, Sartre et Merleau-Ponty.

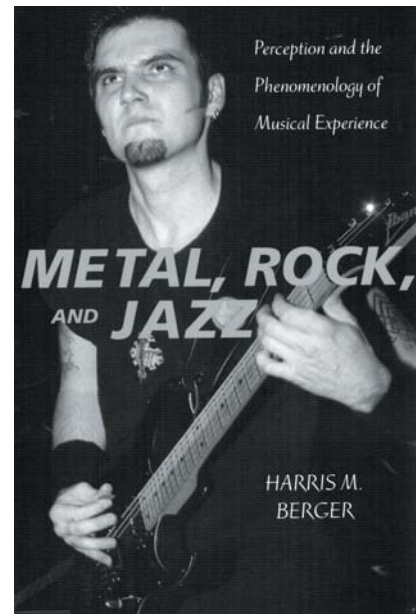
3. Voir à ce propos le dossier « Musique et Sciences Humaines. Rendez-vous manqués », *Cahiers d'Histoire des Sciences Humaines*, vol. 12, n° 1, 2006.

4. Schutz Alfred, [1932] (1967), *The Phenomenology of the Social World*, Evanston : Northwestern university Press.

5. Buchan David (1972), *The Ballad and The Folk*, London, Routledge.

commercial à Cleveland, le heavy metal à Akron et les scènes jazz Africaines-Américaines et Européennes-Américaines dans le nord-est de l'État. Après avoir rappelé quelques éléments historiques, l'auteur se penche dans chacun des contextes sur quelques groupes de la scène. Explicitant la carrière des musiciens et le rapport à la musique qu'ils interprètent, Berger étudie les situations d'interactions en proposant notamment des schémas en deux dimensions des principaux clubs. Des plans de l'Agora d'Akron, de la Taverne de Mr E ou du Rizzi's jazz Lounge sont ainsi donné à voir au lecteur pour qu'il comprenne comment le public se place et se déplace, de quelles manières les cultures musicales se construisent en acte et comment s'élabore la perception de la musique dans un contexte d'interactions spécifiques. Après ce panorama, l'auteur estime que pour aller plus loin dans la compréhension de la musique, il faut resserrer le champ d'analyse et explorer la manière dont le sujet qui écoute utilise son passé social pour construire son expérience musicale présente. C'est ce à quoi s'attelle la

seconde partie qui s'intitule « organisation de l'expérience musicale et pratiques de la perception ». Les deux premiers chapitres de cette partie traitent de l'organisation permettant l'attention à la musique. Il s'agit de comprendre comment le musicien se comporte en fonction du public mais aussi comment les musiciens d'un même groupe interagissent. L'auteur cherche à tester ces questions au sein des scènes jazz d'abord, puis au sein des scènes rock et metal. Berger n'organise pas son propos autour de comparaisons systématiques, mais suite à l'analyse des différentes scènes, il propose des pistes de conclusions qui s'épaississent à mesure que l'on progresse dans le livre, montrant avant tout le cadre de perception commun aux divers contextes, mais aussi comment les différentes cultures musicales influencent l'expérience de la musique. À compter du chapitre 7, il se focalise sur les pratiquants liés au metal. Dans les chapitres 7, 8 et 9, il s'intéresse à deux compositions de musiciens qu'il a préalablement observés dans le contexte de jeu en public. Des partitions des morceaux ont été retranscrites et sont étudiées par Berger, notamment à l'aide de commentaires effectués par ceux qui les ont écrites. Les questions de la tonalité, de la place des différents instruments, de la structure de morceaux entre autres, sont abordés afin d'ap-



préhender ce que représentent ces différents paramètres pour le compositeur et la manière dont il les vit. Enfin, la troisième partie aborde la problématique de l'expérience musicale dans la société à travers le cas du death metal et de ses relations avec la désindustrialisation. En posant l'homologie entre état de l'économie et évolution esthétique, Berger rejoint ici de nombreux théoriciens en sciences humaines qui se sont penchés sur l'art⁶, même si leurs outils diffèrent. Au cours des deux derniers chapitres⁷, il analyse, à partir de comptes-rendus raisonnés, les propos de Dann Saladin, guitariste, et la manière dont, en tant que death metalleur, il envisage la vie en société. L'intérêt du metal pour l'analyse se trouve à la fois dans l'aspect dense et assez structuré d'une culture partagée par beaucoup, mais aussi dans la radicalité souvent assumée des propos tenus par ses protagonistes. Le chapitre 11 discute par exemple des limites de la « tolérance maximale », souvent en acte dans le metal, cette posture aboutissant à la propagation d'idées politiques ou religieuses extrêmes qui peuvent porter préjudices à certaines minorités. Berger explore ainsi la manière dont ceux qui écoutent ce genre musical et considèrent appartenir à ce mouvement se justifient, mais aussi ce qu'ils pensent des critiques qui leurs sont faites, notamment par les « intellectuels de gauche » qui perçoivent le metal comme politiquement réactionnaire ou musicalement anecdotique et ses *fans* trop peu conscients de la réalité sociale. Entre engagement et distanciation, il donne des pistes à la fois musicales et sociales au lecteur, faisant référence à la littérature existante sur le metal et resituant les principales directions théoriques des travaux qu'il utilise.

Les limites de l'ouvrage proviennent sans doute des dimensions qui en font aussi ses qualités. Le point de vue des sujets interrogés étant central dans la méthode de l'auteur, les définitions qu'il donne du death metal, de l'underground et de leurs fonctionnements proviennent des témoignages issus des enquêtes mêmes, elles sont donc très situées dans l'espace et dans le temps, et manquent peut-être de dimensions critiques ou, pour le moins comparatives. Il n'en reste pas moins que la démarche de Berger, parfois déstabilisante, ouvre de nombreuses perspectives de recherches insoupçonnées. Que l'on pense par exemple aux entretiens phénoménologico-musicologiques des chapitres 7 et 8 où Berger, lui-même accompagné de sa six cordes, interroge successivement deux guitaristes en face à face afin de déconstruire la manière dont ils perçoivent et conçoivent leurs propres compositions qu'il a préalablement disséquées. On comprend par exemple la dialectique des *tempi* au sein du death metal existant entre passages lourds, à l'impact émotionnel plus fort, et passages rapides, plus énergiques. Un équilibre subtil doit être trouver au sein des compositions afin d'accrocher l'auditeur tout en le surprenant.

6. Péquignot Bruno, *La question des œuvres en sociologie de la culture*, Paris, L'Harmattan, 2007.

7. Le chapitre 10 est traduit dans cette livraison de *Copyright Volume!*.

On pourrait dire ainsi que *Metal, Rock and Jazz* est devenu un classique des *metal studies* qui garde une actualité sur la forme comme sur le fond, pour des questions aussi larges que le choix des théories, leurs articulations, ainsi que leurs rapports aux outils méthodologiques et aux terrains d'investigations. Un livre qui, une nouvelle fois, pose la question de l'interdisciplinarité en sciences humaines pour l'appréhension d'un phénomène spécifique.

Gérôme GUIBERT

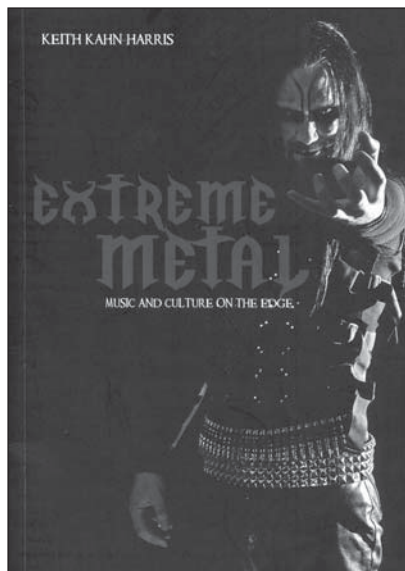
Lise, CNRS – Cnam, Postdoctorant CRGNA,
gerome.guibert@wanadoo.fr

Keith KAHN-HARRIS, 2007. *Extreme Metal. Music and Culture on the Edge*, Oxford, Berg.

Ce livre composé de huit chapitres traite de la « scène metal extrême ». Il est le résultat d'une enquête de terrain menée dans le cadre d'une thèse de doctorat en sociologie, soutenue en 2001 au *Goldsmiths College* de Londres, sous la direction du professeur Chris Jenks, auquel on doit plusieurs excellents ouvrages dont *Transgression* (2003) et *Subcultures. The fragmentation of the social* (2005). Autant de garanties qui laissent peu de doute quant à la qualité de l'encadrement dont a pu bénéficier Keith Kahn-Harris au cours de son travail. Sa démarche, présentée comme ethnographique, l'a conduit à récolter des données dans trois pays différents : le Royaume-Uni, la Suède et Israël. Au cours des trois années consacrées à son travail de terrain, Keith Kahn-Harris a réalisé une cinquantaine d'entretiens (il en mobilisera 25 dans son livre) et collecté un grand nombre de disques metal. Il a également intégré l'équipe du fameux magazine metal britannique *Terrorizer*, en tant que critique musical. Ce qui, de son propre aveu a largement facilité ses investigations. Certains artistes n'ont en effet consenti à répondre à ses questions qu'en raison de cette position de pouvoir journalistique dont ils espéraient stratégiquement pouvoir tirer quelque bénéfice promotionnel (Atton, 2006). D'autre part, cette position lui a également permis de s'entretenir avec un certain nombre de célébrités du monde du metal. Ce qui ne va pas sans soulever de fructueuses questions de méthode sociologique. Quoiqu'il en soit, la plupart du temps, Keith Kahn-Harris était considéré comme un membre de la scène metal. Le sociologue déclare cependant avoir un rapport très ambivalent à cette appartenance. D'un côté, ses goûts musicaux personnels — formés

par l'incontournable John Peel (1939-2004) de la BBC Radio 1 — le portent à apprécier des formations telles que Napalm Death, Carcass ou Bolt Thrower. De l'autre côté, les propos sexistes, homophobes ou racistes tenus par certains membres de la scène metal (une petite minorité d'entre eux) le font douter de sa pleine appartenance à cette communauté. Une difficulté somme toute assez commune qu'il surmonte en faisant sien l'impératif wébérien de « neutralité sociologique », supposé prémunir l'activité scientifique du poids des considérations morales ou politiques. Toutefois, si Keith Kahn-Harris est parvenu à suspendre son jugement au cours de son travail de terrain, il prévient qu'il ne s'en dispensera pas dans son ouvrage.

Son projet est de développer une perspective à la fois compréhensive et critique qui prenne en compte la complexité de la scène « extreme metal ». À cette fin, l'auteur commence tout d'abord par définir l'architecture théorique qui sous-tend son travail. L'expression « scène metal extrême » (francisée ici par mes soins) contient à la fois un objet et un concept. Pour l'auteur, l'objet « extreme metal » renvoie à une catégorie générique regroupant plusieurs genres musicaux dont le thrash metal, le death metal, le black metal, le grindcore et le doom. Soit des formes musicales et culturelles qui se caracté-



risent, entre autres, par leur radicalité. Dans ce cadre, on peut tout d'abord déplorer que l'histoire de ces genres soit expédiée en trois pages. Ensuite, on peut s'interroger sur la pertinence d'une terminologie aussi vague que « extreme metal ». L'auteur affirme que « les différences entre le metal extrême et la majorité des autres genres appartenant aux musiques populaires sont à ce point prononcées que les non-fans ne sont généralement pas en mesure d'en saisir les importantes différences internes » (p. 5). Il s'agit effectivement de différences marquées, nullement de simples nuances. Sur le plan rythmique par exemple, le doom s'oppose au grindcore. L'un privilégie la lenteur, l'autre vise la rapidité. Même s'il existe aujourd'hui quantité de ponts entre ces différents genres musicaux, l'expression « extreme metal » est trop globalisante et conduit à une indifférenciation des genres qui le composent. Ce rabattement est particulièrement trompeur car sur le plan sociopolitique par exemple, la majeure partie des propos

les plus tendancieux proviennent de la scène black metal et plus rarement des autres genres musicaux. Ce point constitue à mes yeux la faiblesse majeure de cet ouvrage. Ce qui ne doit néanmoins pas en masquer les qualités parmi lesquelles le concept de « scène ». On doit l'introduction de ce concept dans le champ de la recherche à Will Straw (1991). Keith Kahn-Harris, justifie son emploi par comparaison à d'autres concepts qui lui semblent moins appropriés tels que « subcultures » (trop essentialiste) ou « néo-tribus » (trop centré sur les émotions partagées). Le concept de scène possède l'énorme avantage de localiser les pratiques musicales au sein d'un espace et d'un temps clairement défini. Il permet de penser les pratiques musicales et culturelles qui leur sont associées à un niveau local ou global. Mais également d'y intégrer l'ensemble des acteurs, des dispositifs et des objets participant de ces scènes. C'est ce qu'ont démontré précédemment d'autres chercheurs tels qu'Andy Bennett et Richard Peterson (2004) ainsi que Jérôme Guibert (2004). Le concept se veut souple et dynamique, ce qui permet finalement, moyennant quelques aménagements, de faire fonctionner la super catégorie « extreme metal » proposée par Keith Kahn-Harris. C'est donc au sein de ce cadre théorique que l'auteur va examiner ce qui est véritablement extrême dans la scène « extreme metal ». Il va ainsi explorer une série de transgressions propres à cette scène. La transgression musicale (sonore, rythmique, vocale, harmonique), la transgression discursive (textes et propos faisant référence au satanisme et au nazisme), la transgression physique (consommation d'alcool et de produits stupéfiants). Keith Kahn-Harris rappelle avec raison que ce goût pour la transgression n'appartient en rien à la scène « extreme metal ». Elle est une dimension anthropologique qui trouve ici un terrain d'expression particulièrement favorable. Avec le risque d'une banalisation de la logique de transgression, concomitante d'une logique de distinction, souvent difficile à maintenir sur le long terme à mesure que les carrières se prolongent. Il faut en effet tenir compte de la prolifération des groupes et de la concurrence effrénée qui se joue entre eux afin d'être le plus « evil » possible. Un jeu au sein duquel on finit toujours par trouver plus « evil » que soi.

Keith Kahn-Harris va ensuite orienter ses observations vers les quatre grands secteurs d'activités de la scène, à savoir la création artistique et culturelle, l'industrialisation, la promotion et la commercialisation. Ce qui va le conduire à restituer le fonctionnement d'une série de scènes localisées aux États-Unis, en Suède, au Royaume-Uni, en Israël, en Europe, en Amérique du Sud, en Asie du sud-est ainsi qu'au Japon, en Australie et dans certains pays arabes et africains. Si l'intention est louable, le caractère extrêmement généraliste des données fournies pose problème. Car, l'auteur manque véritablement l'opportunité de nous présenter les résultats de son travail de terrain. Plutôt que de restituer la complexité des scènes observées, il en complexifie la restitution en noyant malheureusement le propos sous

une série de considérations globales qui atténuent passablement la force de sa démonstration. Il s'agit d'une contradiction majeure entre un projet annoncé et sa réalisation. Comme si le projet ethnographique avait opéré une mue macrosociologique au fil des pages. Finalement, cet ouvrage est beaucoup plus convaincant dans ses derniers chapitres lorsqu'il s'attache à présenter la multiplicité des jugements de valeur portés par les acteurs de la scène. Ou encore, lorsqu'il se penche sur leurs degrés de réflexivité discursive. Keith Kahn-Harris montre alors très bien¹ l'opposition entre une position réflexive et une position non-réflexive. Mais surtout, il souligne l'existence d'une position réflexive non-réflexive. Une posture aujourd'hui dominante qui instrumentalise la non-réflexivité pour un double usage. D'une part, celui de la transgression artistique et culturelle, avec son lot de dérives possibles. D'autre part, celui de la satire. Car contrairement à ce que l'on pourrait imaginer, les membres de la scène « extreme metal » ont souvent une capacité à l'autodérision d'autant plus insoupçonnable qu'ils revêtent les habits du « vilain ». Pour conclure, le plaidoyer auquel se livre Keith Kahn-Harris en faveur des recherches situées et contextualisées me semble être parfaitement pertinent, même s'il n'est pas ici pleinement suivi d'effets. Si j'ai tenté de mettre en évidence les faiblesses et les paradoxes de cet ouvrage, il me faut également souligner qu'il contient une série d'analyses pleinement stimulantes. À ce titre, cet ouvrage constitue incontestablement une pièce très importante dans l'histoire des « metal studies ».

Fabien HEIN, ERASE/2L2S, université Paul Verlaine, Metz

Références bibliographiques

- ATTON, Chris. 2006. Sociologie de la presse alternative en Grande-Bretagne. *Copyright Volume!* « La presse musicale alternative au XXI^e siècle », vol. 5, n° 1, p. 7-25.
- BENNETT, A., PETERSON, R. A. Sous la dir. (2004), *Music scenes : local, translocal, and virtual*, Nashville, TN, Vanderbilt University Press.
- BERGER, H. M. (1999), *Metal, rock and jazz. Perception and the phenomenology of musical experience*, Hanover, NH, Wesleyan University Press.
- GUIBERT, G. (2004), *Scènes locales, scène globale. Contribution à une sociologie économique des producteurs de musiques amplifiées en France*, Université de Nantes, Thèse de doctorat en sociologie.

1. De manière bien plus convaincante que Harris M. Berger (1999) et moi-même (2003) qui nous sommes également frottés à ce délicat sujet.

Heavy Metal : the Music and Its Culture

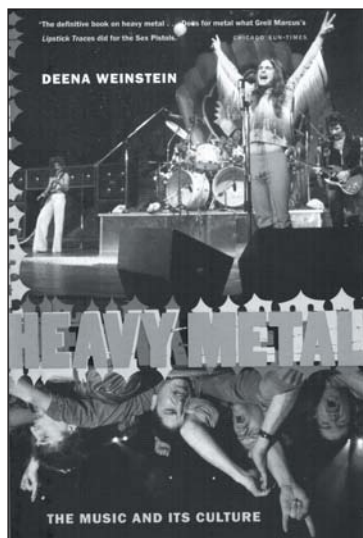
- HEIN, F. (2003), *Hard Rock, Heavy Metal, Metal. Histoire, cultures et pratiquants*, Paris, Mélanie Sèteun/Irma, coll. Musique et Société.
- INGLIS, I. (2005), « John Peel 1939-2004 », *Popular Music and Society*, vol. 28, n° 3, p. 407-410.
- JENKS, C. (2003), *Transgression*, London, Routledge, coll. Key Ideas.
- (2005), *Subcultures. The fragmentation of the social*, London, Sage Publications.
- KAHN-HARRIS, K. (2001), *Transgression and Mundanity. The Global Extreme Metal Music Scene*, Goldsmiths College, London, Thèse de doctorat en sociologie.
- STRAW, W. (1991), « Systems of articulation, logics of change : communities and scenes in popular music », *Cultural Studies*, vol. 5, n° 3, p. 368-388.

Références Internet : <http://www.kahn-harris.org/> ; <http://www.terrorizer.com/>

Deena WEINSTEIN, 2000. *Heavy Metal : The Music and Its Culture*, Da Capo.

Au moment où la sociologue Deena Weinstein publie *Heavy Metal : The Music and Its Culture*, en 1991, le heavy metal fait l'objet de controverses très médiatisées aux États-Unis. Le procès de Judas Priest pour incitation au suicide vient de faire les gros titres, et tous les conservateurs du pays passent leurs journées à écouter des disques à l'envers, à la recherche de paroles sataniques. Le livre de Weinstein s'inspire de ce climat sulfureux qui entoure le heavy metal depuis ses débuts mais atteint des faîtes médiatiques à la fin des années 1980. Il propose une plongée dans l'univers du metal pour trouver ce qui, dans cette musique fille de la culture psychédélique et du mouvement biker, attire autant les foudres de l'opinion. Pourquoi un tel acharnement ? Qu'est-ce qui dérange la société américaine dans cette musique, qualifiée le plus souvent de bruit, et qui justifie une alliance improbable entre la droite religieuse et les libéraux de gauche ?

En partant des clichés et stigmates attachés au heavy metal (qu'on différenciera ou non du hard rock, plus marqué de psychédéisme), Weinstein se livre à une analyse sociologique méthodique qui se donne pour but d'informer le débat sur ce type de rock. La rigueur et la richesse de cet ouvrage kaléidoscopique, où il semble qu'aucune facette du genre n'échappe à l'auteur, s'appuient sur le très



large éventail des méthodes de recherche employées, de l'observation participante à l'analyse de morceaux, qui permettent à Weinstein de traquer le metal sur tous ses terrains.

L'analyse, si elle est forcément datée (on notera avec une nostalgie non contenue une référence aux New Kids On the Block), n'en est pas pour autant périmée. Comme l'indique le sous-titre, Weinstein s'intéresse à *l'univers* du heavy metal, la musique et les codes partagés par ses acteurs, fans, musiciens et médiateurs (médias et industrie). Elle choisit de le considérer sous l'angle du concept lévi-straussien de bricolage, en tant qu'assemblage d'éléments culturels divers dans lequel se reconnaissent des fans aux attitudes différentes. Le heavy, cette « bête qui refuse de mourir », constitue bel et bien un genre, un système esthétique axiomatique qui génère ses propres conventions, et qui a fait preuve d'une complexité structurale croissante avec l'avènement de la « nouvelle vague de metal britannique » de 1979 à 1981, puis avec la formation de branches

telles que le lite metal qui privilégie la mélodie (Bon Jovi ou Scorpions) et le thrash (fondé entre autres par Metallica et Megadeth) où le rythme prévaut. L'auteur s'appuie sur la sociologie culturelle pour étudier successivement les artistes, les publics, et les médiateurs du heavy metal, puis pour se pencher sur un événement structurant de la communauté heavy où se nouent toutes ses problématiques : le concert. La démonstration a pour but de montrer comment la musique se place au cœur d'un réseau de relations, et comment s'y articulent significations et fonctions sociales. Le livre se termine par une réflexion sur le traitement médiatique du heavy metal et la mort annoncée du genre dans les années 1990.

Ce qui étonne le plus à la lecture du livre, c'est le fait que les critiques rock libéraux de l'Amérique soixante-huitarde se retrouvent avec la droite religieuse pour rejeter le heavy metal. Si les griefs des uns et des autres, on s'en doute, divergent grandement, c'est malgré tout le même trait particulier du heavy qui motive ses détracteurs : un hédonisme décomplexé qui lui fait ignorer les combats sociaux de la gauche et la morale de la droite. Même Lester Bangs, critique rock légendaire, y ira de sa petite phrase : « Le heavy metal, c'est du bruit, un point c'est tout. Ce n'est pas de la musique, mais de la distortion pure » — analyse qui, néanmoins, ne déplaira pas à certains fans de métal...

Il faut ici rappeler, au moment où son nom apparaît auréolé d'un angélisme hulottien, qu'Al Gore, dont la femme était à l'origine de l'autocollant de censure préventive « parental advisory », avait lui aussi rejoint les rangs des anti-métal. Weinstein cite des auditions pour le Sénat américain au cours desquelles il s'était inquiété de l'incitation à la violence, au sexe et au sado-masochisme que constituaient les morceaux de heavy metal.

Les réactions sont viscérales, au point que Deena Weinstein ne voit guère que le cannibalisme et la torture d'enfants pour provoquer un dégoût comparable, ce qui dénote une attaque en profondeur des valeurs occidentales. La valeur principale du métal, selon elle, est la puissance. Alors que d'autres genres privilégient la mélodie, les paroles ou le rythme, l'esthétique heavy metal repose sur le son et la « puissance sonore », socle d'un abandon dionysiaque et d'une célébration du chaos.

On pourrait reprocher à l'auteur d'avoir perdu de sa distance d'analyse en s'étant peut-être trop identifiée à un public qu'elle étudie par observation participante, et d'affirmer partialement que le monde du heavy metal est très différent de la pop ou du rock, alors qu'il en partage certains codes. L'image du musicien comme membre de la classe ouvrière et le développement sur l'éthique du travail transposée à la musique seraient tout à fait adaptés à une lecture de Bruce Springsteen. Il règne comme une atmosphère de surenchère analytique dans le livre de Weinstein qui donne souvent le sentiment que l'auteur veut apporter une légitimité au heavy metal davantage qu'elle ne se propose de l'expliquer.

Ces défauts sont malgré tout compréhensibles étant donné le contexte bibliographique dans lequel paraît le livre. Au début des années 1990, peu d'auteurs s'étaient engagés sur la piste du heavy metal : Philip Bashe (*Heavy Metal Thunder*, 1985), Ross Halfin et Pete Makowski (*Heavy Metal : The Power Age*, 1982) font office de pionniers. Ainsi, *Heavy Metal : A Cultural Sociology* (titre de l'édition originale) ouvre une brèche où se glisseront bientôt de nombreux critiques et universitaires, dont Robert Walser (*Running With the Devil*, 1993) et Harris Berger (*Metal, Rock, and Jazz : Perception and the Phenomenology of Musical Experience*, 1999).

Ces auteurs raffineront l'analyse, notamment en ce qui concerne la musique elle-même. Comme dans d'autres études sociologiques, celle-ci passe au second plan chez Weinstein, qui justifie implicitement cette lacune en faisant valoir que la communauté heavy metal pré-existait au son qui en est devenu le symbole (99). Ce défaut sera réparé par la suite dans *Running with the*

Devil de Robert Walser, ex-guitariste professionnel de metal, plus à même de procéder à une exploration des accords qui structurent le son heavy. Walser se lancera notamment dans une classification des genres fondée sur les modes musicaux de l'antiquité grecque : il en viendra ainsi à la conclusion que le heavy metal est éolien ou dorien, alors que le thrash peut être phrygien ou locrien...

Ce livre se destine à tous les publics et ne nécessite pas une connaissance approfondie du monde du heavy metal. Pour ceux qui souhaitent se familiariser avec le genre, les annexes comptent une discographie sélective de 1970 (au moment où le terme « heavy metal » apparaît) à 1999 et une bibliographie conséquente.

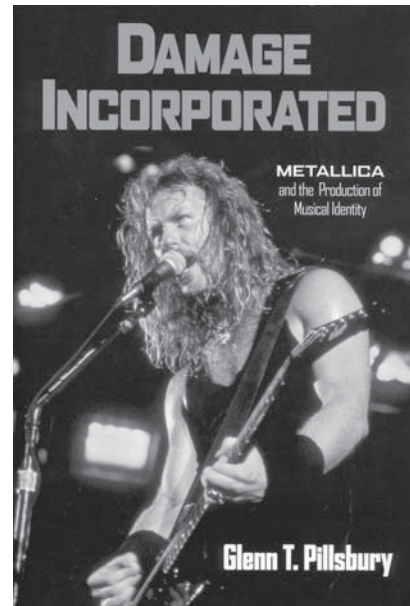
Elsa GRASSY, CATI, université de Paris IV
e.grassy@yahoo.fr

METALLICA STUDIES : Glenn T. PILLSBURY, 2006. *Damage Incorporated. Metallica and the production of musical identity*, New York, NY, Routledge, & William IRWIN (dir.), 2007. *Metallica and Philosophy. A crash course in brain surgery*, Malden, MA, Blackwell Publishing, coll. Philosophy and PopCulture.

Les « metal studies » connaissent ces dernières années un fort développement. Dans ce contexte, rien d'étonnant à ce que certains chercheurs publient des livres portant spécifiquement sur une formation phare du monde du « metal ». Susan Fast, de l'université McMaster (Hamilton, ON), avait donné le ton en proposant un ouvrage consacré à Led Zeppelin courant 2001. Si ce type de démarche reste pour l'heure assez marginal et assez peu diversifié, il est cependant une formation musicale qui cristallise, plus que toute autre, l'attention de la recherche académique : Metallica. Et pour cause. Depuis 1983, Metallica a enregistré douze albums. Certains d'entre eux ont exercé une influence déterminante sur le monde du metal. En tous les cas, ces albums se sont écoulés à plus de quatre-vingt-dix millions d'exemplaires. Selon le magazine *Forbes*, Metallica figure à la 23^{ème} place des stars du show-biz les plus « puissantes » au monde (classement calculé sur la base des revenus, de la couverture médiatique et du nombre de liens

Internet), juste après J. K. Rowling, l'auteur de *Harry Potter*. Au sein de l'industrie du disque, ils figurent à la cinquième place en terme de revenus annuels (35 millions de dollars annuels). Certes, loin derrière Bruce Springsteen (\$ 64 millions) et les Rolling Stones (\$ 51 millions), mais largement devant Céline Dion (\$ 28 millions). Bref, à bien des égards, Metallica, est bien le premier groupe metal au monde. On peut avoir une bonne idée des proportions du groupe en visionnant l'excellent documentaire *Metallica. Some kind of monster* réalisé par Joe Berlinger et Bruce Sinofsky (2004). Quoiqu'il en soit, Metallica semble être devenu un sujet d'étude pour une poignée de chercheurs américains. En effet, le sociologue Joseph Kotarba (université de Houston, TX) s'y est intéressé dès 1994 sous l'angle de la jeunesse. Le théologien Paul Martens (université de Notre Dame, IN) y a consacré un article en 2005. Et voici que nous parvenons coup sur coup deux nouvelles publications académiques sur Metallica qui font l'objet de cette note de lecture. La première est l'œuvre du musicologue Glenn T. Pillsbury. La seconde est celle du philosophe William Irwin.

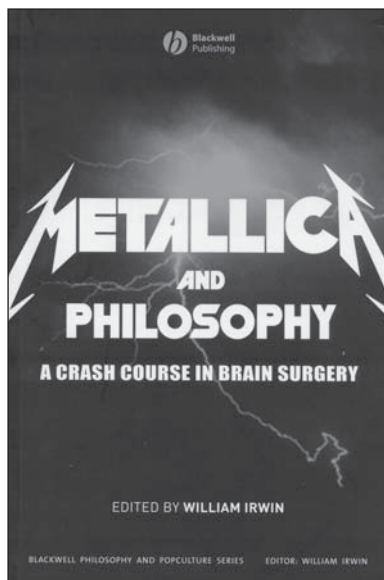
L'ouvrage de Glenn T. Pillsbury est une version remaniée de sa thèse de doctorat soutenue en 2003 à l'université de Californie, Los Angeles (UCLA). Un travail réalisé sous la direction de Robert Walser dont le rôle séminal au sein des « metal studies » n'est plus à démontrer. Dans cette étude, le musicologue entend explorer l'impact culturel et musical de Metallica dans le monde des musiques populaires. Malheureusement, sans indiquer véritablement auprès de quel échantillon, si ce n'est une masse indistincte de musiciens, de fans ou encore de journalistes (p. xiii). Comme le rappelle avec humour William Irwin, derrière tout chercheur intéressé par Metallica se cache un lieutenant de la *Metal Militia* (titre d'un morceau figurant sur le premier album du groupe — *Kill'em all*, 1983 — qui désigne également ses fans). De fait, Glenn T. Pillsbury, ne déroge pas à cette règle. Son intérêt pour Metallica est effectivement le fruit d'une longue histoire de fan et de guitariste. Une proximité affective, devenue expertise, dont il a tiré profit pour réaliser



une étude originale. Cette étude se décline sous la forme de cinq chapitres. Le premier chapitre, à tonalité historique, examine tout d'abord le processus qui a conduit à l'émergence du thrash metal courant 1983. Metallica, Slayer et Anthrax en sont les principaux protagonistes. Ils publient leurs premiers albums au cours de cette année charnière. Ce qui permet d'établir les conventions musicales propres à ce genre qui se caractérisent notamment par une frénésie rythmique d'une radicalité totalement inédite. Le second chapitre est entièrement consacré au titre « Fade To Black » que l'on trouve en quatrième position sur le second album de Metallica, *Ride The Lightning* (1984). Glenn T. Pillsbury érige le titre en paradigme. À ses yeux, « Fade To Black » est une clé pour comprendre la carrière de Metallica. Selon lui, le titre concentre toute la richesse d'une œuvre exigeante portée par deux dimensions : des compositions complexes et des textes élaborés. Il est important de savoir que « Fade To Black » tranche alors très nettement avec le reste de la discographie du groupe à ce moment précis de sa carrière. Pour aller vite, disons qu'il s'agit d'une sorte de ballade épique qui aborde la question du suicide. En bon musicologue, Pillsbury le déconstruit méticuleusement. Tout y passe. Du son de la guitare acoustique qui ouvre le morceau à la qualité de la distorsion en passant par la forme narrative, etc. En somme, dans ce chapitre, Pillsbury fait la démonstration qu'à travers « Fade To Black » — qui sera d'une certaine manière répliqué sur les deux albums suivants (« Sanitarium »/ *Master Of Puppets* et « One »/ *...And Justice For All*) — « Metallica ne cherche pas simplement être perçu comme un groupe thrash metal classique, mais bel et bien comme un groupe metal “intelligent” » (p. 56). C'est dans cet esprit que sont abordés les chapitres suivants à grand renfort de tablatures et de portées qui pourront parfois rebuter les non musicologues. Sur un plan sociologique, le cinquième chapitre constitue probablement le plus intéressant de tous. En effet, l'auteur y aborde une controverse récurrente dans le monde de la musique, toutes catégories confondues : quels sont les critères de jugement qui permettent de disqualifier un artiste, ou plutôt, de le qualifier comme vendu (« sell-out »)? Pour répondre à cette question, « Fade To Black » constitue une nouvelle fois le point de départ de la réflexion de l'auteur. Il se trouve que ce titre a suscité de vives réactions à travers le monde. Les fans « thrashers » de la première heure devenant la frange des plus ardents détracteurs du groupe. Pour eux, il était incompréhensible que Metallica puisse s'adonner à ce type de bluettes. À mesure que Metallica gagnait en popularité et en succès commercial, le groupe a été l'objet d'attaques toujours plus virulentes visant à dénoncer une carrière marquée par une perte d'authenticité et une aliénation à l'industrie du disque. Lucien Karpik parlerait de perte de singularité. Dans un ouvrage récent, *L'économie des singularités*, il écrit : « Au fur et à mesure de la conversion des qualités

en quantités, le monde devient plus homogène, plus impersonnel et plus menaçant pour la richesse esthétique » (Karpik, 2007 : 14). C'est précisément ce type d'affres auxquelles les fans de la première heure, impuissants, doivent faire face. Ce qui renvoie également à une lecture bourdieusienne du fan, sous l'angle de la distinction sociale (Bourdieu, 1979). Et ce qui pose aussi, plus prosaïquement peut-être, la question de la bonne et de la mauvaise musique (Washburne & Derno, 2004). Pillsbury démonte cette mise en accusation pièce par pièce. Il retrace très finement les multiples jalons qui accèdent à la théorie de la trahison et de la perte d'authenticité : des titres ou des albums qui entrent dans les *charts* américains, des clips vidéos en rotation intensive sur MTV, des tournées gigantesques à travers le monde, des chiffres de vente impressionnants, de nouvelles coupes de cheveux, un nouveau style vestimentaire, un changement de producteur (Bob Rock, étiqueté ultra-commercial, qui a d'ailleurs très récemment fait l'objet d'une pétition signée par près de 20 000 fans exigeant la fin de sa collaboration avec le groupe), un combat gagné contre Napster¹ un changement de direction esthétique, etc. Ce sentiment de trahison — éminemment romantique, pur produit de la contre-culture, récemment analysée à nouveaux frais par Joseph Heath et Andrew Potter (2005) — n'est évidemment pas à moquer. Il souligne au contraire les modalités de l'attachement d'un amateur de musique (Hein, 2006) à un artiste. Cet amateur, qui, à travers son expérience et son expertise va progressivement se forger une identité d'amateur critique. Pillsbury restitue ce processus avec tact et simplicité. Mais en s'attachant trop à la part disqualifiante de ce processus, il en oublie de prêter attention à sa part qualifiante. Le succès phénoménal rencontré par Metallica est évidemment porté par une multitude de fans qui ne préoccupent pas de savoir si le groupe est « grand public » ou non. Et c'est précisément leurs arguments qu'on aurait aimé entendre en contrepoint. Tout comme on aurait aimé que ces arguments bénéficient ensuite d'une mise en perspective critique. Ce qui aurait permis de réfléchir à la proposition de Heath et Potter selon lesquels : « Il n'y a que des gens qui font de la musique et des gens qui en écoutent. Et si vous faites de la bonne musique, les gens voudront l'écouter » (2005 : 26).

1. Créé en 1999, Napster est au départ un réseau centralisé et gratuit d'échanges de fichiers numériques. Le site est fermé en 2001 suite aux poursuites engagées par la Recording Industry Association of America (RIAA) — soutenus par Lars Ulrich, batteur de Metallica et Dr. Dre — pour violation des droits d'auteur. Depuis 2002, Napster est devenu un site de téléchargement légal et payant.



L'ouvrage de William Irwin est le fruit d'un travail collectif réunissant une vingtaine de contributeurs. Majoritairement docteurs et enseignants en philosophie, tous présentent la particularité d'être fans des « Four Horsemen » (second titre du premier album de Metallica — faisant référence aux quatre Cavaliers de l'Apocalypse — désignant les membres du groupe). Pour Irwin (King's College, PA), les choses sont claires. Metallica est tout simplement le plus grand groupe de rock américain de tous les temps. Une affirmation qui pourra sembler puérite aux yeux de certains. D'autant plus qu'Irwin est le directeur de la collection « Philosophy and PopCulture » qui a publié des ouvrages sur South Park, les Monty Python, les superhéros, le hip-hop, les Beatles, etc. Sans compter qu'il s'est lui-même fendu d'ouvrages établissant un pont entre philosophie et Seinfeld ou les Simpsons. Un fantaisiste Irwin? Pas certain. Au contraire. Il paraît prendre la philosophie très au sérieux. Mieux, il cherche à

la rendre accessible au plus grand nombre en toute simplicité et sans jargon. S'appuyer sur des objets populaires et contemporains pour déployer des idées philosophiques peut être perçu comme un acte de provocation. Mais Irwin n'a rien d'un Slavoj Žižek. Son projet vise plus modestement à articuler la philosophie avec des attachements culturels banals issus de la vie quotidienne. Ce qui le conduit à encourager une production philosophique incarnée. Ainsi, sur un ton souvent humoristique qui court tout au long de l'ouvrage (ce qui n'est pas la moindre de ses qualités), il décrit (trop brièvement) sa rencontre avec la musique de Metallica, qui selon lui, a constitué un élément fondamental et structurant de sa vie. S'il faut bien reconnaître que l'ensemble du propos est parfois teinté de mauvaise foi — « un mauvais album de Metallica vaudra toujours mieux qu'un bon album de n'importe quel autre artiste » (p. 2) — il n'en est pas moins que ce dévoilement de soi n'est pas un exercice très répandu au sein de la communauté scientifique et philosophique en particulier. Une posture qui le rapproche d'une certaine manière de Michel Onfray lorsque celui-ci présente son propre rapport à la nourriture dans *Le ventre des philosophes*, ou à la religion dans son *Traité d'athéologie*.

Le livre dirigé par Irwin se penche avant tout sur les textes de Metallica et n'accorde que peu d'attention à sa musique. Il est donc un bon complément à l'ouvrage de Pillsbury. Comme ce dernier, il se compose de cinq grands chapitres thématiques. Les quatre premiers abordent Metallica à travers son rapport au monde, à la vie, à la mort et au réel sous le regard de Kierkegaard, Nietzsche, Marx, Foucault ou Camus. Jeremy J. Wisniewski (Hartwick College, NY) considère par exemple Metallica comme un groupe existentialiste. À ses yeux, l'humanisme camusien fondé sur la prise de conscience de l'absurde de la condition humaine, traverse toute l'œuvre de Metallica. Il en revisite ici les cinq premiers disques. De ce point de vue, on peut faire l'hypothèse que l'œuvre de Metallica appartient, au même titre que l'œuvre d'Albert Camus, au « cycle de l'absurde ». Wisniewski affirme que les textes de Metallica proposent une alternative au suicide en cherchant à créer du sens, à faire des choix, en dépit de l'absurde. Si cette dimension sisyphéenne est effectivement perceptible, elle aurait néanmoins méritée d'être approfondie. Un titre d'album aussi explicite que *Kill 'em all* et un morceau tel que « Seek & Destroy » ne vont évidemment pas de soi. Si l'on suit Wisniewski, on pourrait croire que l'action meurtrière procède d'un choix philosophique sans jamais que soit pointé le problème moral que soulève ce type d'acte. Dans ce cadre, l'humanisme de Camus est totalement passé à la trappe. Il faut se souvenir qu'Albert Camus soutenait que l'absurde est générateur d'une énergie qui se réalise dans la révolte. Il soulignait également que cette révolte n'avait pas à être dirigée contre tous et contre tout. Hélas, Wisniewski ne problématise pas cette contradiction dans sa réflexion. Pas davantage qu'il ne met à l'épreuve le caractère « révolté » des textes de Metallica et leur traduction en actes par ses membres. Manière de détourner complaisamment le regard devant une réalité brute : les membres de Metallica sont devenus des chefs d'entreprise dont la dernière révolte en date s'est déployée en réaction au téléchargement illégal (cf. l'affaire Napster). Plus convaincant, Peter S. Fosl (Transylvania University, KY) cherche à expliquer la portée critique des textes de Metallica à l'endroit des religions. Adoptant une perspective nietzschéenne, l'auteur montre que les textes du groupe sont traversés par une forte volonté de se délivrer du poids du christianisme. Selon lui, cette dimension est disséminée dans toute l'œuvre de Metallica, mais se cristallise le plus pleinement dans les paroles d'« Escape » (*Ride The Lightning*, 1984) : « No one cares, but I'm so much stronger / I'll fight until the end / To escape from the true false world / Undamaged destiny / Can't get caught in the endless circle / Ring of stupidity ». Cet extrait constitue une « déclaration de défiance et d'indépendance par rapport aux dangereux et manipulateurs mensonges qui fondent notre culture » (p. 83). Par ailleurs, il ren-

voie une nouvelle fois, en creux, à la question de l'absurde, dont on sait qu'il n'est nullement un frein pour Metallica. Les paroles donnent clairement à entendre une volonté de dépassement de soi. Une volonté d'inventer de nouvelles valeurs à sa mesure. Fosl estime que cette posture évite à Metallica d'échouer dans cette « sorte de nihilisme annoncé par Nietzsche fondé sur la dégénérescence de la culture chrétienne-platonicienne » (p. 84). Fort bien. Mais Fosl oublie cependant que Nietzsche distinguait deux formes de nihilisme. Celui auquel Fosl fait référence semble être le premier d'entre eux. C'est-à-dire le nihilisme faible. Celui qui conduit au pessimisme et à la souffrance. Le second est un nihilisme fort. Celui qui conduit au surhomme nietzschéen. C'est-à-dire un être qui vit entièrement le monde. Une interprétation qui me semble correspondre davantage à la réalité du Metallica d'aujourd'hui.

Le chapitre qui clôt l'ouvrage se concentre davantage sur les rapports entre Metallica et ses fans. C'est certainement le chapitre qui intéressera le plus les sociologues dans la mesure où il pose une série de questions ayant trait à l'authenticité (enrichissant le travail de Pillsbury), à la sociabilité et à la masculinité. Ce livre est sans conteste original et plaisant. On peut cependant lui reprocher des réflexions insuffisamment développées ainsi que des positionnements idéologiques parfois trop marqués. Il se trouve en effet qu'un certain nombre de contributeurs, dont Irwin, enseignent au sein d'universités catholiques, ce qui semble les autoriser à exprimer des opinions redevables de leurs propres croyances religieuses. Irwin souligne par exemple que contrairement à certains de ses pairs, Metallica ne s'est jamais « fourvoyé dans cette stupide spiritualité satanique de l'occulte ». Un jugement de valeur tout à fait discutable étant donné que sur le plan scientifique, on voit mal en quoi les croyances religieuses ne seraient pas équivalentes entre elles. Ce qui semble indiquer qu'il est probablement moins difficile de se détacher de son identité de fan que de celle de croyant.

Pour conclure, après le *Mozart* de Norbert Elias et le *Bach* d'Antoine Hennion, tous deux remarquables, il est réjouissant de voir Metallica devenir à son tour objet digne d'un investissement académique. Il est probable que d'autres travaux centrés sur des artistes issus des musiques populaires nous parviennent prochainement. Reste à voir si la littérature académique française saura s'affranchir de « ses pincettes légitimistes » (Maigret & Macé, 2005 : 11) à la manière des chercheurs anglo-saxons.

Fabien HEIN, ERASE/2L2S, université Paul Verlaine, Metz

fabienhein@wanadoo.fr

Références bibliographiques

- BERLINGER, J., SINOFSKY, B. (2004), *Metallica. Some kind of monster*, DVD, Paramount.
- BOURDIEU, P. (1979), *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, coll. Le sens commun.
- CAMUS, A. (1942), *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais.
- ELIAS, N. (1991), *Mozart. Sociologie d'un génie*, Paris, Seuil.
- FAST, S. (2001), *In the houses of the holy. Led Zeppelin and the power of rock music*, Oxford, Oxford University Press.
- HEATH, J., POTTER, A. (2005), *Révolte consommée. Le mythe de la contre-culture*, Paris, Naïve, éd. orig. 2004.
- HEIN, F. (2006), *Le monde du rock. Ethnographie du réel*, Paris, Mélanie Sèteun/Irma, coll. Musique et Société.
- HENNION, A., FAUQUET, J.-M. (2000), *La grandeur de Bach. L'amour de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard.
- KARPIK, L. (2007), *L'économie des singularités*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines.
- KOTARBA, J. A. (1994), « The Postmodernisation of Rock and Roll Music : The Case of Metallica », In EPSTEIN, J. Sous la dir., *Adolescents and their Music : If it's too Loud, you're too Old*, New York, NY, Garland Publishing, p. 141-163.
- MAIGRET, É., MACÉ, É. Sous la dir. (2005), *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris, Armand Colin/Ina, coll. Médiacultures.
- MARTENS, P. (2005), « Metallica and the God That Failed : An Unfinished Tragedy in Three Acts », In GILMOUR, M. J. Sous la dir., *Call Me the Seeker : Listening to Religion in Popular Music*, New York, NY, Continuum, p. 95-114.
- NIETZSCHE, F. (2002), *Crépuscule de idoles ou Comment philosopher à coups de marteau*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, éd. orig 1888.
- ONFRAY, M. (1989), *Le ventre des philosophes. Critique de la raison diététique*, Paris, Grasset, coll. Figures.
- ONFRAY, M. (2005), *Traité d'athéologie*, Paris, Grasset.

- PILLSBURY, G. T. (2003), *Pure Black, Looking Clear. Genre, Race, Commerce, and the Music of Metallica*. University of California, Los Angeles, Thèse de doctorat en musicologie.
- WALSER, R. (1992), « Eruptions : heavy metal appropriations of classical virtuosity », *Popular Music*, vol. 11, n° 3, p. 263-308.
- WALSER, R. (1993), *Running with the devil : power, gender & madness in heavy metal music*, Hanover, NH, Wesleyan University Press.
- WASHBURN, C. J., DERN, M. Sous la dir. (2004), *Bad Music. The Music We Love to Hate*, New York, NY, Routledge.
- ZIZEK, S. (2004), *Plaidoyer en faveur de l'intolérance*, Castelnau-le-Lez, Climats, coll. « Sisyphe ».
-