



CE QUE LA CRITIQUE ROCK ENTEND DANS LA MUSIQUE *HEAVY METAL* : UNE EXPLORATION ÉPISTÉMOLOGIQUE

Hélène Laurin

Université McGill

Résumé :

Le *heavy metal* est un genre musical qui a supposément été ridiculisé par la critique rock au fil des années. Est-ce vraiment le cas ? Sur quelles bases les critiques rock s'appuient-ils pour discuter du *heavy metal* ? Cet article propose une incursion dans le traitement de certaines bases épistémologiques par la critique rock envers le *heavy metal*, et comment celles-ci traversent la circulation et les perceptions de ce genre musical. À travers l'association du *heavy metal* à la basse culture et au corps, faite par la critique rock, différents types «d'écoute» peuvent être déduits, dont celui de la simplicité musicale, celui de l'authenticité populaire, celui de la sexualisation et de l'infantilisation. Le *heavy metal* est un genre musical qui a supposément été ridiculisé par la critique rock au fil des années. Est-ce vraiment le cas? Sur quelles bases les critiques rock s'appuient-ils pour discuter du *heavy metal* ? Cet article propose une incursion dans le traitement de certaines bases épistémologiques par la critique rock envers le *heavy metal*, et comment celles-ci traversent la circulation et les perceptions de ce genre musical. À travers l'association du *heavy metal* à la basse culture et au corps, faite par la critique rock, différents types «d'écoute» peuvent être déduits, dont celui de la simplicité musicale, celui de l'authenticité populaire, celui de la sexualisation et de l'infantilisation.

Introduction

Mettre des mots au sujet des sons est un problème que plusieurs rencontrent. La critique rock doit constamment transposer en phrases les diverses musiques qu'elle couvre. Cette difficulté a même amené sa propre comparaison avec l'architecture, comparaison à maintes fois reprises : « writing

about music is like dancing about architecture »¹. Afin de donner aux lecteurs une idée de la musique traitée, il faut préciser que la critique rock peut employer divers moyens rhétoriques. Les journalistes et critiques utilisent des métaphores, des comparaisons avec d'autres groupes ou artistes, ou encore des associations. Avec ces dernières, notamment, il est possible de deviner sur quels fondements la critique rock se base pour départager la « bonne » musique de la « mauvaise » ; ou encore de savoir quelles sont ses bases épistémologiques.

Cet article souhaite explorer certaines des bases épistémologiques sur laquelle la critique rock s'appuie alors qu'elle traite d'un genre musical particulier : le *heavy metal*. Comme nous allons le voir, les deux genres musicaux entretiennent une relation singulière, ponctuée de contradictions, qui s'étend depuis une trentaine d'années. La critique rock est réputée pour avoir notamment détesté le *heavy metal* : est-ce vraiment le cas ? Quels sont les critères de cette soi-disant haine ? Qu'est-ce que les critiques rock entendent lorsqu'ils écoutent du *heavy metal* ? À quoi le *heavy metal* est-il associé au sein des discours critiques rock ?

Afin d'explorer ces questionnements, je propose un article divisé en deux grandes sections. Tout d'abord, je suggère une définition sommaire du genre musical *heavy metal*, ainsi qu'une revue du concept de critique rock. Dans la deuxième section de l'article, après une courte illustration de la méthode employée, une exploration de deux bases épistémologiques récurrentes sera faite.

1. Un genre musical à écouter, un problème à critiquer

1.1. Le *heavy metal*

Comme tous les genres musicaux, le *heavy metal* est difficile à définir. Le musicologue Robert Walser (1993), dans son livre *Running with the Devil*, met de l'avant certains codes génériques qui englobent bien le *heavy metal* : l'omniprésence de la guitare électrique ; l'exploitation de la puissance de la guitare électrique et de la voix humaine ; une harmonie et des modes

¹ Il est intéressant de remarquer que cette citation a une origine très confuse et a été attribuée à plusieurs personnes, dont les musiciens Frank Zappa et Elvis Costello. Pour préserver le sens d'origine envisagé par la critique, les citations utilisées dans cet article seront conservées en anglais.

particuliers² ; une fascination pour l'occulte, la violence et l'horreur ; et finalement, une idéologie patriarcale et machiste. Ces codes sont généralement contestables, quoique ce ne soit pas le but ici visé. Je considère plutôt comme *heavy metal* des artistes et des groupes qui ont déjà été inclus dans le genre par des auteurs comme Robert Walser et Deena Weinstein (deux auteurs académiques, parmi les rares à avoir écrit au sujet du *heavy metal*), mais aussi par la critique rock dont je veux explorer les rouages.

Malgré le fait que les codes génériques du *heavy metal* soient contestés, il existe un certain consensus autour de l'histoire du *heavy metal*. Tout d'abord, ce genre aurait émergé au début des années 1970, avec des groupes comme Led Zeppelin, Black Sabbath et Deep Purple (Walser, 1993 ; Weinstein, 2000). Il se serait développé tout au long de cette décennie, mais sans reconnaissance médiatique (Weinstein, 2000). Au courant de la décennie 1980, le *heavy metal* aurait littéralement explosé en popularité, avec des ventes de disques se chiffrant dans les millions (Walser, 1993 ; Weinstein, 2000). Une pléthore de nouveaux sous-genres ont alors vu le jour (dont le *thrash metal*, *black metal*, *glam metal*, *death metal*, etc.) (Walser, 1993 ; Weinstein, 2000). Après quelques années plutôt difficiles au début des années 1990, le *heavy metal* serait revenu en force à la fin de cette décennie, pour être aujourd'hui un des genres musicaux les plus en vue, avec ses festivals, ses documentaires, et toujours autant, sinon davantage, de sous-genres (Weinstein, 2000).

Le traitement de la popularité du *heavy metal* au courant des années 1980 par la sociologue Deena Weinstein offre une incursion du côté des fans de ce genre musical. Au-delà de la vente de quelque 800 millions d'albums durant la décennie 1980 (Weinstein 2000, p. 299), des magazines et des fanzines traitant exclusivement du genre musical, et d'une émission de vidéoclips à MTV (*Headbanger's Ball*), le point culminant du *heavy metal* serait le spectacle : « the concert is the event that epitomizes the cultural form and brings it to fulfillment. » (Weinstein, 2000, p. 199)

² Selon Walser (1993), la musique *heavy metal* est souvent caractérisée par les modes éolien et dorien. Les modes sont les diverses manières dont il est possible de disposer des cinq tons et des deux demi-tons à l'intérieur d'une gamme diatonique. Le mode *lydien* est le mode sur laquelle la musique tonale – celle à laquelle nous sommes le plus habitués culturellement – est construite : les tons et demi-tons sont répartis ainsi : 1-1-½-1-1-½. Dans le mode *éolien*, les tons et demi-tons sont répartis comme ceci : 1-½-1-1-½-1-1. À l'intérieur du mode *dorien*, les tons et demi-tons s'enchaînent de cette manière : 1-½-1-1-1-½-1. (Danhauser, 1996 ; Ferland, 2000).

Lors des concerts, le niveau d'excitation est à son maximum. Selon Weinstein, deux attitudes prévaudraient lors des spectacles de *heavy metal*. Tout d'abord, tout juste avant l'arrivée des musiciens sur scène, les fans de *heavy metal* démontreraient un savoir impressionnant de leur musique préférée :

During the time before the concert [...] one can always hear judgments about which albums and which lineup are a group's best. Other discussions range from who is the best guitar player and why he is best, to why the sound quality of records pressed in Japan is better than the quality of recordings made elsewhere. [...] [However], 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, 2000, p. 208-209)

Lorsque le groupe ou l'artiste monte sur scène, les opinions et les informations sont laissées de côté en faveur d'une appréciation plus « physique » de la musique. Selon Weinstein (2000), le niveau sonore extrême des spectacles de *heavy metal* cause une augmentation du niveau d'adrénaline dans le sang, du rythme cardiaque, du rythme respiratoire et de la pression artérielle. Également, les fans de *heavy metal* sont reconnus pour certains gestes caractéristiques :

The metonymic term "headbanger" refers to keeping the beat by making up-and-down motions of the head. Another popular gesture is thrusting and arm upward, at a 45° angle, in a punching motion. Many fans tap a foot in time to the music too. (Weinstein, 2000, p. 216)

Selon le psychologue James E. Fletcher, repris par Weinstein, ces gestes, combinés aux effets physiologiques de la musique, « emphasize or make more prominent this 'transporting' effect of the music » (Fletcher, cité dans Weinstein, 2000, p. 216). Ainsi, les fans de *heavy metal* semblent aimer leur genre musical préféré sur deux fronts : le corps et l'esprit. Cependant, certaines personnes ne semblent pas partager cet amour : les journalistes.

Les journalistes rock, constitutifs de la critique rock, auraient détesté le *heavy metal* depuis son émergence aux débuts des années 1970. L'exemple envisagé par le critique Robert Duncan et repris par Walser et Weinstein, est particulièrement probant : « Heavy metal: pimply, prole, putrid, unchic, unsophisticated, anti-intellectual (but impossibly pretentious), dismal, abysmal, terrible, horrible, and stupid music, barely music at all ». (Duncan, cité dans Weinstein, 2000, p. 1 ; cité dans Walser, 1993, p. 20). Certaines raisons justifiant cette méfiance de la critique rock

envers le *heavy metal* sont amenées. Tout d'abord, le *heavy metal* serait une musique apolitique, branchée sur le plaisir hédoniste au lieu d'être branchée sur la révolution, comme le serait la musique rock (Weinstein, 2000). Également, le *heavy metal* est souvent accusé d'être musicalement simple, ou encore de n'être que du bruit (Weinstein, 2000 ; Walser, 1993). Les paroles de chansons *heavy metal* sont également bombardées par les critiques : elles seraient sexistes et/ou insistant sur les travers de la société (Walser, 1993). Ces opinions seraient basées sur des préjugés construits autour du *heavy metal* et non par de réelles connaissances (Walser, 1993). Il est intéressant de noter que ces mêmes opinions auraient également été mobilisées envers le rock'n'roll aux débuts des années 1950. La critique rock manquerait-elle de perspective historique ? Quoiqu'il en soit, il y aurait eu un changement général dans le traitement de la critique rock envers le *heavy metal* depuis une quinzaine d'années, selon Weinstein (2000). Ce dernier serait de plus en plus apprécié, recommandé et donc, d'une certaine manière, légitimé par la critique rock.

1.2. La critique rock

Cette soi-disant nouvelle appréciation ne se produit pas « hors-tout » ; la critique rock³ profite d'un certain pouvoir au sein de la culture rock. Je précise d'emblée ce que j'entends par « critique rock » :

printed texts, which have argumentative and interpretive ambitions but are more 'journalistic' than 'academic'. News is not criticism according to this definition, nor is practical information or passing commentary, while reviews, in-depth interviews, overviews, debate articles and essays [...] are. (Lindberg *et al.*, 2005, p. 7)

À travers ces entrevues, essais et articles de fond, la critique rock agit comme des *gatekeepers* de la culture rock, plus précisément comme des « arbiters of cultural history, and publicists for the record industry » (Shuker, 1994, p. 92-93). En poussant un peu plus loin la réflexion, il est même possible d'argumenter que la critique rock est un agent de légitimation culturelle fort important

³ Je réalise bien que je discute de « la » critique rock, comme s'il s'agissait d'un bloc monolithique. Ceci n'est pas le cas. En fait, « les » critiques rock changent notamment selon les époques, les types de publication, les pays de publication, ainsi que les pays d'origine des auteurs (Lindberg *et al.*, 2005). Je discute de « la » critique rock afin de simplifier la recherche : ainsi, l'exploration peut se faire sur une base plus unifiée.

au sein de la culture rock⁴. Shuker remarque que « they [rock critics] imbue particular products with meaning and value » (Shuker, 1994, p. 97). En parlant des livres écrits par les critiques rock, Regev, cité dans Lindberg *et al.*, conclut :

In the way they categorize entries (in encyclopedias) and divide chapters, in their choice of musicians and topics worthy of lengthy articles, in their taken-for-granted periodizations, in the adjectives they use, in their ranking of records in terms of quality – these books (and others) contain, and therefore construct, the accepted truths about rock music (Regev, dans Lindberg *et al.*, 2005, p. 41).

En ce sens, l'importance de la critique rock n'est pas à sous-estimer. Elle détient un pouvoir non négligeable sur les manières dont le *heavy metal* et ses fans sont perçus et circulés. Ainsi, les « critères » généraux sur lesquels la critique rock se base pour juger de cette musique et ses fans important, car ils informent toutes les manières plutôt négatives, comme nous l'avons vu, dont le *heavy metal* et ses fans sont évalués. Quels sont ces critères ?

Le critère le plus important de la critique rock semble être l'authenticité. Celle-ci renferme également d'autres critères importants, comme l'intégrité artistique et les relations avec le commerce et la masse (Shuker, 1994). Selon Keightley,

'Authentic' designates those music, musicians, and musical experiences seen to be direct and honest, uncorrupted by commerce, trendiness, derivativeness, a lack of inspiration and so on » (Keightley, 2001, p. 131).

Ainsi, l'authenticité, l'autonomie et la qualité d'auteur (*authorship*) d'un artiste sont trois valeurs jugées positives réitérées par la critique rock (Keightley, 2001). À l'opposé, la popularité ainsi qu'une relation trop proche au « commerce » sont douteuses : « Bad music is "standardized" or "formula" music » (Frith, 1996, p. 69). En bref, l'authenticité de la musique, selon la critique rock, est un mélange de deux jugements : d'un côté, l'évaluation esthétique de la musique (cette musique est-elle belle ?), et de l'autre une évaluation éthique de la musique (cette musique est-elle corrompue et aliénée ?) (Keightley, 2001).

⁴ Cela mentionné, la critique rock n'est pas la seule à insuffler du sens aux éléments constitutifs de la culture rock : les tactiques marketing des compagnies de disque, les magasins de musique, les artistes et groupes eux-mêmes, sans oublier les fans, contribuent tous à la fabrication de sens.

Cependant, il n’y a pas une seule manière d’être authentique. Deux grandes familles d’authenticité sont constamment invoquées par la critique rock. Keightley les appelle les authenticités « romantique » et « moderne ». Pour bien les distinguer, voici un tableau :

<i>Romantic authenticity tends to be found more in</i>	<i>Modernist authenticity tends to be found more in</i>
Tradition and continuity with the past roots	Experimentation and progress
Sense of community	Avant gardes
Populism	Status of artist
Belief in a core or essential rock sound	Elitism
Folk, blues, country, rock’n’roll styles	Openness regarding rock sounds
Gradual stylistic change	Classical, art music, soul, pop styles
Sincerity, directness	Radical or sudden stylistic change
‘liveness’	Irony, sarcasm, obliqueness
‘natural’ sounds	‘recorded-ness’
Hiding musical technology	‘shocking’ sounds
	Celebrating technology

(Keightley, 2001, p. 137)

En bref, l’authenticité romantique s’appuie sur une esthétique populiste, avec un accent mis sur la tradition et les rassemblements communautaires (tel les spectacles) ; les différentes médiations par le truchement des technologies sont mises de côté en faveur de sons dits « naturels ». Quant à l’authenticité moderne, l’esthétique est plutôt ironique, avec une expérimentation au niveau des sons et des styles, que ce soit via les technologies ou via la théâtralité. Plutôt associé à l’avant-garde, l’authenticité moderne est souvent élitiste et n’hésite pas à changer radicalement de style sonore, même si une partie du public s’en trouve aliéné⁵. Évidemment, ces distinctions ne sont pas absolues et peuvent s’entrecroiser dans les articles, entrevues et essais constituant la critique rock. Cependant, elles peuvent aider à concevoir certaines implications derrière la critique rock.

Cet article souhaite sonder quelques bases épistémologiques sur lesquelles la critique rock repose lorsqu’il est question de *heavy metal*. Qu’est-ce que les critiques rock entendent lorsqu’ils écoutent du *heavy metal* ? Les raisons invoquées par Weinstein et Walser pour expliquer le soi-disant dénigrement de la critique rock envers le *heavy metal* tiennent-elles la route ? Se poser ces

⁵ À titre d'exemple, U2 (depuis leur album *All That You Can't Leave Behind*, en 2000) se situe davantage du côté de l'authenticité romantique, alors que les Pet Shop Boys et Radiohead sont plutôt du côté de l'authenticité moderne.

questions est pertinent pour plusieurs raisons. Tout d'abord, le *heavy metal*, supposément détesté par la critique rock, serait *censé* être apprécié. En fait, pour la critique rock, « 'soft', 'sentimental', or 'pretty' become synonyms for insignificance, terms of dismissal, while 'hard', 'tough', or 'muscular' become descriptions of high praise for popular music » (Keightley, 2001, p. 117). Il y a donc contradiction: le *heavy metal*, musique se situant plutôt du côté brutal du rock, soit du côté davantage apprécié par la critique rock, serait néanmoins détesté par celle-ci. En d'autres mots, malgré le fait que, dans les mots de Keightley, le *heavy metal* soit « 'hard', 'tough', or 'muscular' », qualités appréciées par la critique rock, il serait jugé par celle-ci comme une musique absolument horrible. Également, la remarque de Weinstein à l'effet que l'appréciation du *heavy metal* aurait changé il y a une quinzaine d'années vaut la peine d'être investiguée : est-ce vraiment le cas ? Le *heavy metal* a-t-il vraiment été déprécié par la critique rock ? Et cela a-t-il changé ? Finalement, explorer certains ressorts épistémologiques de la critique rock peut nous donner un aperçu de la place que tiennent les fans pour cette dernière. Nous avons vu que les fans de *heavy metal* semblent apprécier leur musique préférée avec leur corps et avec leur esprit (en essayant de retenir le plus grand nombre possible de faits, tout en bougeant de manière caractéristique) ; la critique rock tient-elle compte de cette double appréciation ? Que représentent les fans de *heavy metal* pour elle ? En bref, je propose d'aller au-delà des critères d'évaluation de la critique rock, pour voir comment le dénigrement et/ou l'appréciation du *heavy metal* sont construits épistémologiquement.

2. Des bases épistémologiques à explorer

Avant d'entrer dans le vif de l'analyse, je propose une incursion vers la méthode que j'ai utilisée pour investiguer certaines des bases épistémologiques de la critique rock⁶. Je m'attarderai sur les questions de haute et de basse culture (*high/low culture*) et de distinction entre le corps et l'esprit (*mind/body split*)⁷. Cette différenciation entre haute/basse cultures et corps/esprit sont des catégories purement analytiques ; la plupart du temps, elles se retrouvent dans la même phrase,

⁶ Il est important de noter que je ne peux, pour des raisons d'espace et de temps, explorer chacun des ressorts épistémologiques.

⁷ Ces oppositions ont la qualité d'être claires dans leurs applications. Toutefois, je reconnais que je réduis la réalité à des dichotomies pouvant quasiment être tranchées au couteau, des catégories binaires qui ne rendent pas nécessairement bien compte des mouvances et des subtilités de notre monde. Une pensée plus complexe serait avantageuse pour une prochaine étude.

liées ensemble de manière très forte (comme dans certains des exemples retenus). Aussi, ces deux thèmes se sont dégagés suite aux lectures d'articles de journalistes rock. D'ailleurs, ces articles ont été trouvés de manière particulière. Tout d'abord, j'ai navigué sur le site Web www.rocksbackpages.com⁸, une banque d'archives constituée d'écrits de journalistes rock. Avec le moteur de recherche interne, j'ai trouvé trois articles substantiels sur le *heavy metal* comme genre musical (et non sur des artistes ou groupes particuliers)⁹. J'ai lu ces articles, souligné les passages intéressants et distingué les thèmes qui s'en dégagent. Ces thèmes, qui ont constitué par la suite les catégories analytiques sur lesquelles je me suis penchée, étaient donc émergents de mon corpus d'articles. Ainsi, j'ai procédé à une analyse de contenu thématique, avec une grille d'analyse informelle et émergente.

2.1. Le *heavy metal* et son association à la basse culture

Mike Saunders¹⁰ mentionne, dans un article de 1973 retraçant l'évolution du *heavy metal* à travers certains albums-phares, que le

Heavy Metal [*sic*] came out of the automobile factories where the MC5 and Stooges toiled by day, only to go home at night and struggle to duplicate the whine of the pressing plants with their primitive Marshall amplifiers¹¹.

Quoique les groupes MC5 et The Stooges soient maintenant plus ou moins admis dans le champ du *heavy metal*, il est beaucoup plus intéressant de remarquer que Saunders fait une association directe entre la classe ouvrière et ce genre musical. « The automobile factories » et « the whine of the pressing plants » sont des références visuelles et sonores à l'environnement habituel des

⁸ Rock music reviews, articles and interviews from Rock's Backpages, the Ultimate Rock'n'Roll Lib, *site de Rock's Backpages*, <<http://www.rocksbackpages.com/library.html>>, consulté le 17 novembre 2006.

⁹ Il est à noter que ces trois articles sont les seuls discutant du *heavy metal* comme genre musical que j'ai pu trouver. Au moment de l'écriture, il n'y en avait pas d'autre disponible. Même si les trois articles sur lesquels je base cette exploration sont substantiels, je suis consciente que le contenu qu'ils m'offrent est plutôt mince. Ainsi, je dois me rallier autant sur les discours critiques rock exprimés au travers de ces trois articles, que sur ce que Weinstein et Walser ont écrit à leur sujet. Ainsi, mon questionnement de base, à savoir les fondements épistémologiques de la critique rock envers son traitement du *heavy metal*, n'est pas complètement élucidé à cause de ce manque au niveau des données. D'ailleurs, il est fort probable que l'appréciation ou le dénigrement du *heavy metal* aurait été mieux exprimé à travers un échantillon plus large d'articles. À ce titre, je suis tributaire de la disponibilité des articles sur la base d'archives constituée à l'adresse www.rocksbackpages.com.

¹⁰ Le surnom de cet auteur, qui en dit long sur son appréciation du genre *heavy metal*, est « Metal » Mike Saunders.

¹¹ SAUNDERS Mike (1973), « A Brief Survey Of The State Of Metal Music Today », *Phonograph Record* [En ligne], Avril, <<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=6305>>, consulté le 17 novembre 2006.

classes défavorisées de la ville de Detroit. Ben Thompson, pour sa part, dans un chapitre de son livre portant sur l'ontologie de la musique populaire, affirme que « the New Wave Of British Heavy Metal was more of a proletarian grass roots musical upsurge than punk ever was. »¹² Encore une fois, un lien très fort entre les classes défavorisées et le *heavy metal* est fait. Selon Thompson, ce genre musical, particulièrement sa branche britannique, proviendrait directement des prolétaires et serait un mouvement totalement émergent.

Il est intéressant de remarquer que cette manière qu'ont ces deux journalistes de raconter le *heavy metal* est en concordance avec les manières dont Weinstein et Walser discutent du genre musical. Alors que Walser (1993) insiste sur la ville industrielle de Birmingham comme lieu de naissance du *heavy metal*, avec des groupes comme Black Sabbath et Judas Priest, Weinstein mentionne que « most [fans] are also blue collar, either in fact or by sentimental attachment. » (Weinstein, 2000, p. 99) Bref, il semble y avoir un consensus généralisé par rapport à l'origine col bleu, ouvrière, industrielle et prolétaire du *heavy metal*. En d'autres mots, le *heavy metal* est associé à la basse culture (*low culture*). Quelles sont les implications d'une telle association ? Que cela signifie-t-il, au niveau épistémologique ?

Avant d'explorer plus particulièrement deux implications spécifiques, il est nécessaire de distinguer la différenciation très présente idéologiquement entre la haute culture (*high culture*) et la basse culture (*low culture*). En faisant un détour par une des figures marquantes des *cultural studies*, Raymond Williams, il est plus facile de comprendre ce qui est en jeu dans l'association entre le *heavy metal* et les classes ouvrières. Selon Williams, il existe trois conceptions de la culture : celle qu'il appelle « idéale », où la perfection est le but à atteindre ; la définition « documentaire », constituée par différentes œuvres intellectuelles ; la définition « sociale », où la culture est un mode de vie :

There is, first, the 'ideal', in which culture is a state or process of human perfection, in terms of certain absolute or universal values. [...] Then, second,

¹² THOMPSON Ben (2001), « Metal Ear », *Ways Of Hearing* [En ligne], <<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=4112>>, consulté le 17 novembre 2006. Ceci constitue un chapitre du livre *Ways of Hearing* écrit par le critique et journaliste Ben Thompson. Je l'ai inclus dans mon corpus, même s'il ne s'agit pas d'un article de journal ou de magazine, car l'auteur est connu et reconnu comme un journaliste et critique : Rock's Backpages – Writers, page des auteurs présents sur Rock's Backpages, <<http://www.rocksbackpages.com/writers.html>>, consulté le 22 novembre 2006.

there is the 'documentary', in which culture is the body of intellectual and imaginative work, in which, in a detailed way, human thought and experience are variously recorded. [...] Finally, third, there is a 'social' definition of culture, in which culture is a description of a particular way of life, which expresses certain meanings and values not only in art and learning but also in institutions and ordinary behaviour. (Williams, 1961, p. 41)

Gilbert Rodman (1996) reprend ces trois conceptions, et les fonde en deux modèles de la culture : le modèle textuel et le modèle social. Le premier modèle fait référence aux œuvres artistiques et intellectuelles de toutes les sortes (Rodman, 1996), ce qui s'assimile approximativement aux première et deuxième conceptions de la culture selon Williams. Le second modèle réfère aux différents modes et styles de vie constituant la vie quotidienne de chacun d'entre nous (habitudes, codes, rituels, etc.) (Rodman, 1996), ce qui s'apparente à la troisième conception de la culture selon Williams.

Rodman note que le modèle social de la culture rend davantage compte des habitudes des « autres ». Effectivement,

because culture is typically seen to be something that people can only learn and absorb through years of careful study [the textual model], it's inevitable that some people are seen to have culture, while others don't, with the bulk of the population falling somewhere on the "uncultured" end of this spectrum [the social model] (Rodman, 1996, p. 135).

Il est plutôt aisé de faire un lien entre ces personnes soi-disant « sans culture »¹³ et les classes ouvrières dont le *heavy metal* se réclame à travers journalistes rock et auteurs académiques. En ayant passé plus de temps dans les usines proches des machines que sur les bancs d'école, les fans et les musiciens de *heavy metal* seraient « sans culture ».

Or, une des implications de ce discours associant *heavy metal* et basse culture est que le *heavy metal* peut se retrouver à être la risée de la haute culture. À cet effet, Rodman (1996) explique comment Elvis Presley et ses fans, des personnes également plutôt associées à la basse culture,

¹³ Il est important de reconnaître que pour Williams comme pour Rodman, ces distinctions entre différentes conceptions de la culture ne sont pas valables. Pour ces auteurs, il ne doit pas y avoir de distinction dans l'étude de la culture.

font souvent l'objet de plusieurs blagues¹⁴. En fait, les personnes associées aux classes ouvrières, en étant économiquement pauvres, seraient supposées être pauvres d'esprit par le fait même. En d'autres mots, pas de capital économique, pas de capital culturel (Rodman, 1996). Ainsi, les fans et les musiciens de *heavy metal* pourraient être mal-aimés sur la base de ce supposé déficit de connaissances. Mais au-delà des blagues, le *heavy metal* n'est pas considéré comme de forme de l'art. Ici, les deux modèles de culture sont importants. Effectivement, pour être en mesure d'accomplir des œuvres artistiques, il faut connaître d'autres grandes œuvres artistiques, celles qui ont façonné nos visions de l'art (Rodman, 1996). Or, selon les discours divisant ces deux modèles de culture, comment peut-on être capable de réaliser des œuvres artistiques, si on a travaillé dans une usine à partir de l'âge de dix-sept ans ?

Il est intéressant de noter que ce type d'implication entre le *heavy metal* et la culture basse trouve un écho dans une critique réservée contre le *heavy metal* et remarquée par Weinstein et Walser : la musique *heavy metal* serait musicalement simple¹⁵. Elle serait simple, puisqu'elle serait faite par des gens qui ne connaissent pas (et qui ne peuvent même pas connaître) des constructions musicales complexes, car ils ne les ont jamais apprises. Ainsi, il semble bien que l'association à la basse culture ait des conséquences épistémologiques ; une partie de ce qui est circulé sur le *heavy metal* prend racine dans une division entre haute culture et basse culture.

D'un autre côté, une seconde implication non négligeable dans la construction du *heavy metal* prend source dans la division entre la haute et la basse culture. Les musiques provenant des classes ouvrières, considérées comme « le peuple », seraient davantage authentiques, et donc meilleures, que celles des classes supérieures, soit de la haute culture. Selon ces discours, ce qui vient « du peuple », « pour le peuple » est en opposition à ce qui vient du « haut » (Storey, 2001). Il y a beaucoup de défauts à cette approche qui romance ce soi-disant « peuple » ; néanmoins, elle a beaucoup de prise sur plusieurs discours dans la musique populaire (Storey, 2001). En cela, nous avons vu précédemment que de la critique rock se dégagent deux modèles d'authenticité : le romantique et le moderne (Keightley, 2001). Au sein du premier modèle, le populisme est à

¹⁴ Répertoire toutes les fois où Elvis Presley et ses fans sont ridiculisés n'est pas le propos de cet article. Cependant, Gilbert Rodman (1996) accumule plusieurs exemples où Elvis et ses fans sont l'objet de plaisanteries.

¹⁵ Je tiens à mentionner que nulle part dans les trois articles que j'ai lus, des remarques comme de quoi le *heavy metal* est musicalement simple étaient faites. Ceci est peut-être un signe qu'il est temps de réviser ce que Weinstein et Walser prétendent à propos du traitement du *heavy metal* par la critique rock.

l'honneur : ce type d'authenticité considèrerait que la musique provenant « du peuple » serait une expression de vérité supérieure « pour le peuple ». Même si la critique rock est supposée avoir détesté le *heavy metal* durant des années, comme nous l'avons vu, cette authenticité romantique a des effets bien réels dans la construction que constitue le *heavy metal*.

Effectivement, et pour retourner aux affirmations de nos critiques rock citées en début de section, Saunders et Thompson apparaissent aimer le *heavy metal* comme expression des classes ouvrières, de la basse culture. Cette musique, selon Weinstein, est jouée par des musiciens qui ressemblent aux fans, soit des gens proches de la culture col bleu (Weinstein, 2001). Selon ces discours, qui se rejoignent fortement, le *heavy metal* est authentique car il *provient* « du peuple » et il *est fait* « pour le peuple ». En bref, nous avons vu que le *heavy metal*, à travers son association à la basse culture et son opposition à la haute culture, se trouve à être la risée de la seconde, mais il est considéré comme authentique par la première. Pour pousser plus loin les implications épistémologiques, un autre fondement est à explorer ; un fondement fortement lié à la question de haute/basse culture : la séparation entre le corps et l'esprit.

2.2. Le *heavy metal* et son association au corps

L'association entre le *heavy metal* et le corps semble revenir assez souvent ; il semble également que la sphère du corps dans le *heavy metal* soit particulièrement associée à la basse culture. Chris Welch, dans un article paru dans *The History of Rock* expliquant la montée du mouvement appelé « New Wave of British Heavy Metal », raconte que

rock had been taken up by intellectuals who saw it as part of a wider philosophical movement. But this left virtually disenfranchised a large section of the populace for whom rock music was all about excitement, human contact and raw energy.¹⁶

Ici, une séparation claire s'effectue entre les intellectuels et le « peuple », et entre la sphère de l'esprit (le rock comme faisant partie d'un « wider philosophical movement ») et la sphère du corps (« music was all about excitement, human contact and raw energy »). L'auteur poursuit :

¹⁶ WELCH Chris (1983), « British Steel: How UK rock got harder, heavier and more metallic in the '70s », *The History of Rock* [En ligne], <<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=2535>>, consulté le 17 novembre 2006.

the fans [of heavy metal music] were largely young, male and from the big cities. The music reeked of factories and motorways, housing estates and frustration. Whatever it lacked in sophistication, it certainly made up for in feeling.¹⁷

L'association aux classes ouvrières, que nous avons vue à la section précédente, est ici explicite. Par ailleurs, et tout comme dans les exemples reliant le *heavy metal* à la basse culture, cet extrait est fortement teinté par l'empreinte des sens : le *heavy metal* est bruyant et malodorant. La dissociation de la sphère de l'esprit est rendue compte à travers « le manque de sophistication » de la musique *heavy metal*. Finalement, Welch marque clairement l'association entre le corps et le *heavy metal* (et aussi avec la basse culture), lorsqu'il affirme que

although hard rock sprang out of the clubs and pubs, it found its best place of expression at open-air festivals. Here the faithful could gather, drink, cheer, wave banners, pitch their tents and chant in a public display of enthusiasm that was always surprisingly peaceful.¹⁸

Les actions posées durant les festivals *heavy metal* et racontée par Welch (se rencontrer, boire, acclamer, faire flotter des bannières, monter des tentes et chanter en public) sont toutes davantage reliées au corps, et non à l'esprit. Qu'est-ce que cette association suppose ? Quels effets produisent-ils, sur le *heavy metal*, mais aussi sur la critique rock ?

Tout d'abord, il est nécessaire de constater les différences qui sont généralement constituées entre les sphères du corps et de l'esprit. Nous avons vu précédemment que les personnes supposément constitutives de la basse culture ne seraient pas particulièrement pourvues de capital culturel, car elles ont peu de capital économique. Ceci est primordial pour comprendre un des pivots sur lequel s'articule la séparation entre le corps et l'esprit. En effet, étant donné que les classes ouvrières sont soi-disant peu éduquées, non seulement ne seraient-elles pas en mesure de produire d'art, comme nous avons déjà vu, mais ce qu'elles produisent comme « divertissement » s'adresserait au corps, et non à l'esprit (Rodman, 1996). Mais qu'en est-il de la musique rock dans ces discours reliant haute et basse cultures à la division entre l'esprit et le corps ?

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

Selon Rodman (1996), depuis les Beatles et Bob Dylan, il serait possible de considérer deux camps dans la musique rock : le camp « intellectuel » et le camp « populiste ». Celui-ci ferait d'abord et avant tout des musiques faites pour danser, s'amuser, s'envoyer en l'air et ce genre de choses, alors que les musiques intellectuelles serviraient à s'asseoir, contempler et réfléchir, comportements qui sont semblables à ceux inspirés par la famille des musiques classiques (pensons seulement au décorum auto-induit d'un public d'un orchestre symphonique) (Rodman, 1996). Également, toujours selon Rodman, la critique rock serait davantage du côté intellectuel :

intellectuals [and rock critics] have generally only embraced popular music as an art form worthy of critical commentary in precisely those instances where they have been able to describe the music and artists in question according to aesthetic principles similar to those that govern classical music : compositional brilliance, instrumental virtuosity, poetic lyrics, and so on. (Rodman, 1996, p. 79-80)

Ainsi, le camp « populiste » de la musique rock, où le corps est ce qui compte le plus, serait moins mis en valeur par les critiques.

Cependant, d'autres auteurs clament le contraire. En fait, il semblerait ne pas y avoir de consensus au sujet de la place du corps dans la musique populaire, et en cela la critique rock serait particulièrement en cause. Nous venons de voir avec Rodman que la critique rock serait davantage intéressée au pendant intellectuel de la musique populaire. D'un autre côté, Philip Tagg et Bob Clarida (2003) insistent que les intellectuels de la musique populaire ont davantage discuté de l'importance du corps au sein de celle-ci : « Anglo-US rock aesthetic discourse identified new qualities of experience which did more than just celebrate the body: *it celebrated the body as an emancipatory act in relation to an old order which did not.* » (Tagg et Clarida, 2003, p. 65, italiques originales)

Nous avons vu ci-dessus comment Walser et Weinstein caractérisent le traitement que réserve la critique rock envers le *heavy metal*. Nous nous rappelons que la critique rock a supposément rejeté ce genre musical car il serait « musicalement simple ». En d'autres mots, il ne serait pas esthétiquement évolué ; ceci renvoie à la construction du *heavy metal* comme musique corporelle, au sein de laquelle l'esprit n'a pas sa place. Cela mentionné, les auteurs des articles composant mon corpus semblent plutôt sympathiques au *heavy metal* justement car il s'agit d'une musique

soi-disant corporelle : une musique qui fait bouger, une musique qui « rocke ». Y a-t-il d'autres implications épistémologiques à cette association entre le corps et le *heavy metal* ? Que signifient-elles pour la perception de ce genre musical ?

Une implication épistémologique que je souhaite explorer très sommairement ici est l'opposition entre la « Culture » et la « Nature ». Ces deux concepts sont souvent posés de manière dichotomique : ils s'opposent l'un à l'autre. Alors que la « Culture » réunit « intellectual development – refinement, learning and knowledge, a belief in reason, the presence of developed institutions, formal government and law, and a 'civilized restraint' in [...] emotional, sexual and civil life » (Hall, 1997, p. 243), la « Nature » prend sa source dans tout ce qui est instinctif : « the open expression of emotion and feeling rather than intellect, a lack of 'civilized refinement' in sexual and social life, a reliance on custom and ritual, and the lack of developed civil institution » (Hall, 1997, p. 243). Ce type de division binaire opposant la « Nature » à la « Culture » peut être fait concernant pratiquement tous les cas où il y a un « Autre » en jeu, comme dans le cas des classes ouvrières. Aussi, il apparaît clair qu'alors que la « Culture » est associée à l'esprit, la « Nature » est associée au corps.

Comme Hall le suggère, sur l'Autre peuvent être transposées des valeurs associées à l'instinct, au primitif. L'Autre serait ainsi souvent caractérisé par une sexualisation et par un tempérament enfantin, voire simplet. Concernant le *heavy metal*, deux de ces valeurs semblent être récurrentes dans le traitement qu'en fait critique rock, selon Weinstein et Walser. En effet, selon eux, le *heavy metal* est fréquemment défini par les discours critiques rock comme étant une musique seulement hédoniste, préoccupée par son propre plaisir – plaisir souvent sexuel. Ainsi, la musique *heavy metal* semble être l'objet d'une sexualisation par les propos qui la définissent : cette sexualisation peut apparaître comme un effet des discours qui pose le *heavy metal* comme une musique corporelle. En parallèle avec cette sexualisation, selon Walser et Weinstein, le *heavy metal* est posé comme un genre musicalement simple par les discours critiques rock, donc comme une musique aucunement raffinée. En outre, les fans du genre musical sont caractérisés comme des adolescents (Walser, 1993 ; Weinstein, 2000). Ce manque de raffinement et cette constante association à l'adolescence apparaissent être autant de marques qui pointent en direction de

l'infantilisation du *heavy metal*. Ainsi, la sexualisation et l'infantilisation du *heavy metal* seraient deux implications de l'association entre ce genre musical et le corps.

Pour terminer, je suggère une incursion rapide du côté de l'objectivisme et du subjectivisme, deux systèmes épistémologiques très importants, dont d'ailleurs la division entre le corps et l'esprit relève. Sommairement, « to be objective is to be rational » (Lakoff et Johnson, 2003 [1980], p. 188), alors que la subjectivité met l'accent sur les émotions, les intuitions, les expériences personnelles (Lakoff et Johnson, 2003 [1980]). Selon Tagg et Clarida (2003) et McClary et Walser (1990 [1988]), la musique classique serait une expérience objective ; elle est traitée principalement en fonction de structures musicales, et les émotions ont peu de choses à voir dans cette histoire. En revanche, la musique populaire, toujours selon Tagg et Clarida (2003), McClary et Walser (1990 [1988]) et aussi Rodman (1996), serait une expérience subjective : elle est saturée d'affects, transmet des sentiments et est souvent considérée comme une expérience plutôt personnelle. Or, nous avons vu précédemment que les discours critiques rock ne semblent pas unanimes quant à leur traitement de la musique populaire ; alors que, selon Rodman, certains discours critiques rock considèrent la musique populaire comme une expérience objective, selon Tagg et Clarida, d'autres la considèrent comme une expérience subjective.

La musique *heavy metal*, même si elle est fortement associée au corps, semble également être traitée avec ambivalence par la critique rock, du point de l'objectivisme ou du subjectivisme. Prenons les trois articles retenus comme exemples pour cette étude: alors que Saunders s'exprime clairement par rapport à son amour du genre musical, Chris Welch et Ben Thompson semblent plutôt sympathiques, quoiqu'ils n'affichent pas un amour clair et définitif envers le *heavy metal*. Ils restent plutôt objectifs. Il est à noter que Welch et Thompson ont publié leurs articles en 1983, respectivement en 2001, alors que l'histoire du *heavy metal* comptait déjà quelques années. Serait-il possible que plus les années passent, plus les « faits » doivent être respectés, plus l'objectivisme l'emporte ? Il s'agit d'une piste à suivre.

Conclusion

En bref, nous avons vu que le traitement de certaines bases épistémologiques par la critique rock envers le *heavy metal* traverse les manières dont celui-ci est circulé et perçu. À travers son association à la basse culture, le *heavy metal* peut être ridiculisé en faisant l'objet de blagues, ou être déconsidéré en étant jugé comme « musicalement simple ». Cependant, toujours avec cette association à la basse culture, le *heavy metal* peut être considéré comme une musique authentique, faite « par le peuple, pour le peuple », ce qui a aussi son écho à travers différents discours critiques rock. À travers son association avec le corps, le *heavy metal* peut être considéré comme une musique de « l'Autre ». Ceci entretient deux possibles conséquences, soit la sexualisation du *heavy metal* et son infantilisation. Finalement, il ne semble pas très clair jusqu'à quel point le genre musical est considéré de manière objective ou subjective par la critique rock : il s'agit d'une piste qui reste à explorer.

Parmi les conclusions à tirer de cette exploration, il y en a deux qui semblent particulièrement intéressantes. En fait, il semble y avoir inconstance entre ce que Walser et Weinstein racontent à propos des discours critiques rock et les articles que j'ai consultés. Je m'explique : Walser et Weinstein insistent, dans leur ouvrage respectif, sur le fait que la critique rock déteste le *heavy metal* ; nous sommes revenus là-dessus tout au long de cet article. Pourtant, au cours des articles que j'ai lus, je n'ai pas senti ce dénigrement ; au contraire, les auteurs semblaient plutôt favorables au *heavy metal*. Qu'est-ce que cette discordance implique ? Se pourrait-il que la haine des discours critiques rock, décrite par Walser et Weinstein, ait été amplifiée par ceux-ci ? Ou encore, se pourrait-il que les trois articles que j'ai recueillis constituent des exceptions ? La seconde conclusion attirant l'attention est celle-ci : même si le *heavy metal* est associé à la basse culture et au corps, il y a tout un pan de la culture *heavy metal* qui est associé à la haute culture et à l'esprit, comme le fait que les fans se targuent d'être des « encyclopédies sur pattes », ou la virtuosité de plusieurs guitaristes électriques. Pourquoi le *heavy metal* n'est-il pas associé à ces sphères ? Pourquoi reste-t-il constamment associé à des sphères pouvant lui être défavorable au niveau des jugements de goût ? En fait, afin d'avoir une meilleure prise sur ces deux conclusions, une véritable étude de l'articulation des jugements de goût que portent les différents discours rock hégémoniques face au genre musical *heavy metal* reste à faire.

Bibliographie

Sources académiques :

DANHAUSER Adolphe (1996), *Théorie de la Musique*, Paris : Éditions Henry Lemoine, 195 p.

FERLAND Richard (2000), *Harmonie-Jazz. Une Approche Didactique*, Outremont : Les Éditions Logiques, 216 p.

FRITH Simon (1996), *Performing Rites. On the Value of Popular Music*, Cambridge : Harvard University Press, 352 p.

HALL Stuart (dir.) (1997), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London, Thousand Oaks et New Delhi : Sage Publications, 400 p.

KEIGHTLEY Keir (2001), « Reconsidering Rock », dans Frith, Simon, Will Straw et John Street (dir.), *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, Cambridge: Cambridge University Press, p. 109-142.

LAKOFF George et Mark JOHNSON [1980] (2003), *Metaphors We Live By*, Chicago et London: The University of Chicago Press, 276 p.

LINDBERG Ulf, Gestur GUÐMUNDSSON, Morten MICHELSEN et Hans WEISETHAUNET (2005), *Rock Criticism From The Beginning. Amusers, Bruisers, and Cool-Headed Cruisers*, New York : Peter Lang Publishing, 369 p.

MCCLARY Susan et Robert WALSER [1988] (1990), « Start Making Sense! Musicology Wrestles with Rock », dans FRITH, Simon et Andrew GOODWIN (dir.), *On Record : Rock, Pop & the Written Word*, London et New York : Routledge, p. 277-292.

RODMAN Gilbert B. (1996), *Elvis after Elvis. The posthumous career of a living legend*, London et New York : Routledge, 231 p.

SHUKER Roy (1994), *Understanding Popular Music*, New York, Routledge, 331 p.

STOREY John (2001), *Cultural theory and Popular Culture. An Introduction*, Harlow : Pearson Education Limited, 237 p.

TAGG Philip et Bob CLARIDA (2003), *Ten Little Title Tunes*, New York et Montréal : The Mass Media Music Scholars' Press, 898 p.

WALSER Robert (1993), *Running with the Devil : Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music*, Middletown : Wesleyan University Press, 222 p.

WEINSTEIN Deena (2000), *Heavy Metal. The Music and Its Culture*, Cambridge et New York : Da Capo Press, 353 p.

WILLIAMS, Raymond (1961), *The Long Revolution*, New York : Columbia University Press, 369 p.

Articles journalistiques et sites Web :

Rock's Backpages – Writers, *page des auteurs présents sur Rock's Backpages*, <<http://www.rocksbackpages.com/writers.html>>, consulté le 22 novembre 2006.

Rock music reviews, articles and interviews from Rock's Backpages, the Ultimate Rock'n'Roll Lib, *site de Rock's Backpages*, <<http://www.rocksbackpages.com/library.html>>, consulté le 17 novembre 2006.

SAUNDERS Mike (1973), « A Brief Survey Of The State Of Metal Music Today », *Phonograph Record*, Avril, <<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=6305>>, consulté le 17 novembre 2006.

THOMPSON Ben (2001), « Metal Ear », *Ways of Hearing*, <<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=4112>>, consulté le 17 novembre 2006.

WELCH Chris (1983), « British Steel: How UK rock got harder, heavier and more metallic in the '70s », *The History of Rock*, <<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=2535>>, consulté le 17 novembre 2006.

Notice biographique :

Hélène Laurin étudie présentement au programme de doctorat à l'Université McGill en communication. Son mémoire de maîtrise, réalisé en communication à l'Université de Montréal, porte sur les représentations hégémoniques de genre dans les performances d'air guitar en compétition. Sa thèse de doctorat porte sur les processus de légitimation de la musique heavy metal dans et par la critique rock. Ses principaux intérêts de recherche tournent autour des études critiques de la culture (cultural studies), les théories du goût et de la valeur culturelle, les rôles des médias dans la culture populaire et les dynamiques constitutives des musiques populaires.