

LA MUSIQUE METAL : DES « ÉCLATS DE RELIGION » ET UNE LITURGIE

Pour une compréhension sociologique des concerts de metal comme rites contemporains

Alexis MOMBLET¹

Résumé : Mobilisant une religiosité ainsi qu'une liturgie, le metal est un fait social protéiforme et méconnu en France. Ses acteurs s'agrègent autour de figures charismatiques le temps de rites marqués par les excès. De même, les métalleux partagent un stock d'images et des thématiques tournées elles aussi vers les excès et les interdits (sexe, mort, mal, rejet à l'égard de l'institutionnel). Ce stock constitue, avec le rite, une facette de ce qu'il convient de nommer la « liturgie métallique ». Tout comme les signes de reconnaissance d'ailleurs (vêtements noirs, grosses chaussures, signe de la bête, langage vernaculaire) qu'ils adoptent plus particulièrement le temps des rites mais aussi dans leur quotidienneté et qui procèdent d'un cheminement initiatique.

Mots clés : metal, religiosité, liturgie, rite, concert.

Abstract : The metal phenomenon is a protean social fact still ignored in France. A religiosity as well as a liturgy are two of its ingredients. Its actors gather around charismatic figures during rites marked by excess. In the same way, metal fans share a stock of images and ideas referring to excesses and forbidden themes too (sex, death, Evil, rebellion against institutions). This stock and this rite constitute an aspect of what may be named the « metal liturgy ». Just like the signs of recognition (black clothing, large shoes, sign of the beast, precise jargon) that they adopt more precisely during the rites, but also in their everyday life and which proceed of an initiatory progression.

Keywords : metal, religiosity, liturgy, rite, concert.

1. Alexis Mombelet est jeune chercheur en doctorat de sociologie à l'Université René Descartes Paris 5 – La Sorbonne. Il est membre du Centre d'Étude sur l'Actuel et le Quotidien (CEAQ) et membre du Groupe de Recherche et d'Étude sur la Musique et la Socialité (GREMES).

« Ce livre s'intéresse à ce qui était (et demeure) rejeté dans l'insignifiance ou la niaiserie par la sociologie officielle » (Morin, 2001, p. 7). Ainsi débute la préface à la troisième édition du livre d'Edgar Morin intitulé *Les stars*. Il ajoute : « Ici, le phénomène a été pris au sérieux » (*ibid.*, p. 8). Par une attitude similaire à celle de ce grand intellectuel français, le travail présenté se propose de sortir des « sentiers battus » et de s'intéresser avec sérieux à un phénomène méconnu qui touche à une large frange de la jeunesse française, âgée de 12 à 30 ans en règle générale. Ce phénomène est le metal.

L'étude est centrée sur la compréhension des comportements des acteurs du groupe social metal, aussi appelés « métalleux ». Ce groupe, qui se constitue en un réseau de sociabilité aux multiples facettes, est composé de musiciens, d'auditeurs, de disquaires « métalliques »², d'une presse spécialisée, de boutiques de vêtements, de bars, de sites internet³... Le travail a pour objectif de présenter un état des lieux du groupe metal considéré dans sa globalité. Or il s'avère que le metal est un terme générique qui rassemble un nombre important de styles et de sous-styles musicaux (heavy metal, hard rock, speed metal, thrash metal, death metal, black metal, black metal symphonique, black metal brutal, grind, etc.⁴), porteurs en eux-mêmes de singularités musicales, comportementales et sociales. D'autres se chargeront de présenter tel ou tel style musical affilié au metal en pointant du

2. Le terme « métallique », qui est relatif à la musique metal, dans cette acception est un néologisme français emprunté aux acteurs de la musique metal. Il existe à Paris quelques disquaires spécialisés dans ce type de musique ; pour n'en citer que deux : *Dysphorie*, 15 rue Guy de la Brosse 75005 Paris (www.dysphorie.fr) et *Master of rock*, 7 rue de La Jonquière 75017 Paris (www.masterofrock.com).

3. Tout d'abord, voici quelques bars parisiens où se retrouvent de nombreux métalleux : le *KataBar*, 37 rue Fontaine 75009 Paris (www.katabar.com) ; les *Furieux*, 74 rue de la Roquette 75011 Paris (www.lesfurieux.com) ; le *Black Dog*, 26 rue des Lombards 75004 Paris (www.blackdog-bar.com) ; le *Cantada*, 13 rue Moret 75011 Paris (www.cantada.fr). Ensuite, les principaux magazines de la presse spécialisée metal, en France, sont : *Hard Rock*, *Hard n' Heavy*, *Rock Hard*, *Metallian*. Enfin, voici quelques sites internet où nous avons rencontré des métalleux : www.metalliens.com ; www.quoiagueule.com ; www.parano.be ; www.agothsphere.com ; www.netgoth.cjb.net. Les sites « metalliens » et « quoiagueule » sont particulièrement intéressants dans le cadre d'une enquête sociologique. On peut consulter plus de 2000 profils personnels sur « metalliens », et plus de 3000 profils sur « quoiagueule », dans lesquels les personnes déclarent avoir des affinités avec le metal. Ces profils renseignent brièvement sur les caractères des personnes, sur les styles musicaux favoris qu'elles écoutent ainsi que sur leurs groupes écoutés. Ils renseignent aussi, et pour reprendre complètement les catégories d'un profil-type du site « metalliens », sur les occupations « hors metal » des intéressés. Nous avons nous-même un profil consultable sur les sites « metalliens » et « quoiagueule ». Il est à signaler que l'adhésion à certains de ces sites internet nécessite le parrainage d'une tierce personne.

4. Un arbre généalogique, proposé par Éric Lestrade, fan de musique metal, est présenté en annexe dans Mombélet (2004a). On y constate plus d'une trentaine de styles métalliques : le foisonnement est saisissant. En outre, malgré quelques petites imprécisions, cet arbre généalogique représente une somme de travail remarquable.

doigt ses particularités, tel n'est pas le propos de ce travail. Ici, il convient de dresser une « généralité objective » du fait social metal, c'est-à-dire qui sous-entend un processus d'objectivation des comportements du groupe social considéré dans sa totalité. En effet, malgré une pluralité et une complexité des comportements sociaux, il est des constantes, des caractères essentiels qui se dégagent.

En outre, nos précédents travaux universitaires (Mombelet, 2004a) sont l'occasion d'appréhender le phénomène sous l'angle de la sociologie des religions. Le travail, qui s'appuie sur une enquête de terrain menée sur plusieurs mois, précise qu'au-delà de la mise en scène subversive et provocatrice sur laquelle s'arrêtent certains commentateurs qui « confondent bien souvent culture marginale et marginalité sociale »⁵, le metal semble développer à partir de représentations religieuses un ensemble de comportements vestimentaires, corporels, symboliques, rituels qui engendre une socialité singulière au sein de la société contemporaine.

Dès lors, il s'agit d'apprécier *dans quelle mesure le fait social metal mobilise une religiosité postmoderne étant donné la liturgie qu'il génère et diffuse.*

Une telle problématique, qui s'est constituée progressivement au cours d'un travail galvanisant de collecte du matériau, appelle des précisions quant au choix des termes retenus. Aussi est-ce à la suite de ces premières précisions que nous tâcherons d'analyser un concert de metal et que nous envisagerons les autres facettes de la « liturgie métallique ».

Une grille de lecture et d'interprétation : des « éclats de religion »

Au fil de la collecte du matériau, qui s'avère de plus en plus riche et varié au cours des premiers mois de recherche, se pose la question essentielle de la grille d'interprétation théorique qui rendrait compte des données éparses rassemblées.

Aussi, l'analogie avec le fait religieux nous apparaissant des plus pertinentes d'une part et dans la mesure où aucune définition de la religion ne fait l'unanimité de l'autre, à tel point que l'on parle d'une « tour de Babel » des définitions (Lambert, 1991), nous faisons le choix, dans un premier temps, de retenir la définition de la religion suggérée par le sociologue canadien Denis Jeffrey. Auteur de *Prolégomènes à une religiologie du quotidien*, de *Approches symboliques de la mort et ritualités*, de *Rituels sauvages, rituels domestiqués*, on recourt pour la recherche, plus spécifiquement, à l'approche socio-anthropologique qu'il a développée dans son ouvrage *Jouissance du sacré. Religion et postmodernité*.

5. L'expression est empruntée à Antoine Durafour (Durafour, 2000). Concernant les lectures aprioriques du phénomène metal, voir Bourre (1997) et Regimbald (1983). Par ailleurs, les raisons d'une telle stigmatisation font l'objet d'une réflexion dans l'article « La musique metal : sociologie d'un fait religieux », rédigé par Olivier Bobineau dans ce même numéro.

Inscrivant sa réflexion en postmodernité⁶, Denis Jeffrey propose non pas une définition limpide de ce qu'est la religion postmoderne⁷ – en ce sens, il parle aussi de religion personnelle, de religion quotidienne, de religion diffuse, « c'est-à-dire [d'] une religion qui se module au rythme des sursauts de l'existence » (Jeffrey, 1998, p. 50) –, mais il propose une démarche réflexive intéressante pour comprendre ce qu'est la religion postmoderne. Par ailleurs, nous verrons dans la suite de cet article qu'une telle piste de réflexion, qu'un tel « angle de vue » corrobore majoritairement les phénomènes sociaux observés. Il s'agit d'exposer les traits principaux de cette démarche par le biais de citations qui font sens. Mais au préalable, il faut insister sur la confusion qui règne dans la terminologie religieuse : rite, transcendance, religiosité, religion, etc. Loin d'évacuer ces termes, il convient de les expliciter, à la suite de données préliminaires, tout au long de cet article.

Ainsi, d'une part, « la religion personnelle se veut sans prosélytisme ni dogme, elle se compose et se recompose au gré des incidents de parcours. En fait, c'est une religion qui jouit d'une grande élasticité. Elle est à l'image du sujet qui la crée ; elle ne forme pas un tout achevé. [...] La religion n'est plus affaire de conduites ou de croyances dictées par un pouvoir supérieur » (*ibid.*, p. 15). La religion postmoderne se distingue par conséquent des grandes religions historiques que sont le christianisme, l'islam, le judaïsme ainsi que le bouddhisme. Le terme le plus opportun pour qualifier la religion mobilisée dans ce travail est sans doute le terme de religiosité. Par ce terme, on entend montrer que ce qui est à l'œuvre au sein du groupe social étudié relève d'*éclats de religion*. Comme le précise Françoise Champion, à qui nous empruntons cette expression pleine de sens, « on repère aisément ces éclats de religion chez ceux qui, peu ou prou, entretiennent quelques liens explicites – même ténus – avec les grandes traditions religieuses. Mais je pense que *des « éclats » de religion existent sans référence aucune à ces traditions*. Ainsi dans les rassemblements communiels où se vit le sentiment d'un lien extraordinaire entre les participants, où s'abolissent les différences et les divisions » (Champion, 2003, p. 179). F. Champion poursuit sa réflexion en évoquant les « éclats de religion » mobilisés dans *La guerre des étoiles* – ces adeptes ont créé la religion de *Jedi* – ou dans *Harry Potter*. De même, Edgar Morin dans *Les stars* parle de « religion des stars » et de religiosité. À ce propos, il écrit : « Des dilections particulières, des émotions, des rêveries, des sentiments tendres et admiratifs amorcent déjà toutefois une certaine religiosité. Si le sentiment n'est pas encore la religion, il constitue son bouillon de culture » (Morin, 2001, p. 93).

6. La postmodernité, selon Michel Maffesoli, est la « synergie de l'archaïsme et du développement technologique » (Maffesoli, 2003, p.13). Elle « serait ce mélange organique d'éléments archaïques et d'autres on ne peut plus contemporains. [...] La postmodernité est bien une harmonie des contraires » (Maffesoli, 1990, p. 14). En outre, Dionysos est la figure mythologique représentative de cette postmodernité ou modernité repensée et radicalement interrogée.

7. À cet égard, est-il possible de proposer une définition limpide de la religion ? Les sociologues ne cessent de s'y « casser les dents ».

Par analogie nos travaux amorcent une réflexion visant à montrer que le metal mobilise des *éclats de religion* et, de fait, une religiosité.

D'autre part, Denis Jeffrey précise que « l'objet de [son] étude ne consiste pas à approfondir les connaissances portant sur les religions organisées, mais à "traduire en termes religieux" les opérations symboliques visant à apaiser les angoisses et à enchanter la vie⁸. [...] On cherche à savoir ce qu'il y a de religieux dans bon nombre d'activités banales de la vie quotidienne, [...] on s'efforcera de traduire en termes religieux des activités qui ne possèdent traditionnellement pas un sens religieux » (Jeffrey, 1998, p. 53). De la même manière, il s'agit dans ce travail de traduire des termes traditionnellement immanents en termes transcendants. Par ailleurs, il ajoute : « Il faut comprendre que cette signification religieuse n'a rien à voir avec l'appartenance religieuse. [...] On doit plutôt présenter un point de vue propice à l'émancipation du sujet religieux. Un point de vue qui favorise la fermentation d'une approche différente de soi, d'autrui et des milieux de vie. Il y a mille et une façons de se penser, de se sentir, de se comprendre, de se constituer comme sujet. Même si elle ne s'identifie pas à une grande religion, à une secte ou à une spiritualité, une personne organise sa religion, sans même la nommer, en fonction de son mythe personnel, de ses croyances, de ses rituels et des ses interdits » (*ibid.*, p. 53). Aussi, dans cet article, il s'agit de mettre à jour plus particulièrement un pan du fait social metal : l'accent est mis sur les rites qui ponctuent la vie des métalleux, l'accent est mis sur les concerts. Par ailleurs, il est à souligner que la définition de la religion, qui est ici retenue, mobilise des caractéristiques de la définition fonctionnelle⁹ de celle-ci. Nous verrons plus en avant que le metal mobilise et génère une religiosité aux contours et aux caractéristiques bien plus complexes que ceux relevant d'une seule définition fonctionnelle de la religion.

Le recours théorique à D. Jeffrey est critiqué et nuancé dans le développement. Aussi, on y associe d'autres auteurs tels que M. Maffesoli, M. Eliade, R. Caillois, E. Morin, M. Segalen ; ainsi que des auteurs classiques en sociologie de la religion tels que É. Durkheim et M. Weber dans une plus grande proportion.

En dernier lieu, il convient de revenir sur le terme de liturgie. En résonance avec l'analyse d'Edgar Morin, qui dans *Les stars* parle de « liturgie stellaire » pour rendre compte du culte voué aux stars du grand écran, il s'agit dans ce travail de présenter la « liturgie métallique », qui, elle, rend compte du culte voué aux « stars » du metal et par extension au metal. « Emprunté au latin chrétien *liturgia* "service de Dieu, du culte", le terme vient du grec *leitourgia* (*laos* : peuple ; *ergon* : travail, œuvre) qui désigne le service rendu au bien commun par les citoyens aisés. L'emploi du mot "liturgie" dans son acception actuelle de protocole du culte remonte aux érudits des XVI^e et XVII^e siècles ; il est popularisé par de nombreux livres de dévotion au XIX^e siècle et devient courant dans le langage

8. Souligné par nous-même.

9. Cf. Willaime (1998), ainsi que l'article d'O. Bobineau figurant dans ce même dossier.

ecclésiastique contemporain » (Bobineau, 2004, p. 591). Aussi, selon un raisonnement déductif ou, pour prendre une image plus saisissante, selon un raisonnement en « poupées russes », on peut dire en guise d'éclaircissements préliminaires que la liturgie est le protocole du culte, le culte étant lui-même un ensemble de rites organisés, le rite, la manière d'agir collective, répétitive qui fait référence à une transcendance, et enfin la transcendance serait une entité douée d'un charisme dans le cas qui nous occupe. Nous reviendrons plus loin sur chaque terme. Dans le développement, il sera intéressant d'opérer un parallèle entre cette notion de liturgie, porteuse d'une grande valeur heuristique, et de voir dans quelle mesure elle s'applique au fait social étudié. La liturgie constitue l'objet même des religiosités postmodernes.

Ainsi, il ne s'agit pas tant de savoir si le phénomène metal est une religion en plus des autres ou une religion séculière, mais de comprendre et d'analyser en quoi ce fait social comporte des dimensions et caractéristiques relevant de la religion telle que définie précédemment. Il serait alors possible de mieux saisir la spécificité de ce phénomène contemporain et de rendre compte des motivations et objectifs des métalleux.

C'est précisément dans ce cadre « religieux », et dans le cadre d'une sociologie d'inspiration phénoménologique et compréhensive que nous avons interprété et exploité notre matériau.

Le concert de metal comme rite contemporain

Le concert de metal constitue par excellence le lieu de visibilité du groupe étudié. En effet, lors d'un concert métallique, on est confronté aux acteurs *in situ* et *in vivo*. De fait, une telle porte d'entrée apparaît pertinente puisque se dévoilent, lors de ces rassemblements, nombre de modalités qui permettent de saisir ce qui fait lien au sein de cette « centralité souterraine » (Maffesoli, 1985, p. 13). À propos de l'importance que revêtent les concerts de metal pour les acteurs, un métalleux déclare :

Ah oui ! Ce que j'ai pas dit, c'est que le metal c'est des disques, ok, mais pour moi l'essence du metal c'est le live [...], c'est pas euh... Le disque c'est génial, mais l'essence même c'est les concerts (Thomas).

Aussi, on avance l'idée qu'une telle approche est féconde pour saisir la religiosité qui émane du groupe étudié parce que, comme l'énonce avec éloquence Denis Jeffrey, « les conduites rituelles, dont la fonction première vise à ritualiser les interdits, constituent un objet d'étude privilégié pour rendre compte des facettes les plus inédites de l'expérience religieuse » (Jeffrey, 1998, p. 66). De la même manière, Edgar Morin écrit : « Le culte des stars dévoile son sens le plus profond à certains moments d'hystérie collective » (Morin, 2001, p. 54).

En outre, nous avons assisté dans le cadre de ce travail de recherche à plus de 80 concerts de metal qui ont fait l'objet de descriptions ethnographiques

(Mombelet, 2003, tome 2, Annexes, pp. 3-75). À ceux-ci, il convient d'ajouter plus de 100 pages d'entretiens exploratoires tout d'abord, et semi-directifs ensuite, auprès d'un échantillon représentatif et restreint d'acteurs. Le travail en profondeur a été privilégié au travail quantitatif. Ayant nous-même assisté à des concerts de manière régulière depuis l'âge de 17 ans et écouté de la musique metal depuis l'âge de 12 ans, nous avons acquis une grande connaissance de la réalité concrète du groupe social étudié. Notre vécu au sein de celui-ci apparaît donc éclairant. Néanmoins, un écueil se profile : passer sous silence « ce qui va de soi, ce qui va sans dire » (Bourdieu, 1993, p. 909). Par un effort constant de remise en question, nous espérons avoir dépassé cet écueil. Il s'agissait, entre autres choses, de donner une dimension intellectuelle, théorique à notre vécu ainsi qu'à celui de nos interlocuteurs, tout en en faisant état par ailleurs.

Ainsi, le concert de metal est un rite contemporain. Ce dernier est ici entendu comme *l'ensemble des manières d'agir à la fois collectives et répétitives, qui renvoie à une transcendance, qui met en scène des interdits et qui adoucit in fine la vie humaine.*

La définition du mot « rite » retenue ici fait écho, d'une part, à celle proposée par Martine Segalen dans son ouvrage *Rites et rituels contemporains*. Après avoir passé en revue les diverses positions théoriques classiques sur la question (É. Durkheim, M. Mauss, M. Douglas), M. Segalen écrit : « Le rite ou rituel est un ensemble d'actes formalisés, expressifs, porteurs d'une dimension symbolique. Le rite est caractérisé par une configuration spatio-temporelle spécifique, par le recours à une série d'objets, par des systèmes de comportements et de langages spécifiques, par des signes emblématiques dont le sens codé constitue l'un des biens communs d'un groupe. » Elle ajoute : « Pour qu'il y ait rite, il faut qu'il y ait un certain nombre d'opérations, de gestes, de mots et d'objets convenus, qu'il y ait croyance à une sorte de transcendance » (Segalen, 2002, pp. 20-21).

D'autre part, la définition que nous retenons pour ce travail fait écho à celle du rite proposée par D. Jeffrey dans son ouvrage *Jouissance du sacré. Religion et postmodernité*. Cette dernière est proche de la définition proposée par M. Segalen. Néanmoins, D. Jeffrey insiste plus particulièrement sur une idée : l'interdit. Il écrit : « Le rite soutient l'expression symbolique du refoulé ou de l'« impossible à dire » » (Jeffrey, 1998, p. 108). Aussi, D. Jeffrey insiste sur la dimension fonctionnelle du rite. Il propose en ce sens de nombreux éclairages définitionnels du terme : « Le rituel permet de résister à l'usure du temps et de reformuler des liens distendus » (*ibid.*, p. 97).

Par conséquent, la définition du rite que nous proposons de retenir articule à la fois définition substantive, c'est-à-dire qui se réfère au transcendant, au surhumain, à l'invisible, et définition fonctionnelle, sous-entendu qui met en lumière les fonctions sociales remplies par celui-ci.

En l'occurrence, maintes interrogations se dessinent : quelle est la transcendance à laquelle il est fait référence dans le metal ? Qu'entendre par transcendance ?

Quelles sont ces manières d'agir collectives, répétitives lors des concerts ? Quels sont les interdits qui sont mis en scène ? Quelles sont les fonctions sociales de ces rassemblements ?

Le cadre limitatif de cet article ne nous permet pas de répondre présentement de manière exhaustive à ces interrogations, qui ont fait l'objet d'un développement conséquent dans nos précédents travaux (Mombelet, 2003, 2004a). On a donc choisi de répondre plus particulièrement à l'une des interrogations suscitées : quelles sont ces manières d'agir collectives, répétitives lors des concerts ? Et d'ajouter : que signifient-elles, quels sont leurs objets ?

Nonobstant, il convient de répondre à grands traits aux interrogations soulevées ci-dessus. Qu'entendre par transcendance ? Et quelle est la transcendance à laquelle il est fait référence dans le metal ?

D'une part, les acteurs du groupe étudié s'agrègent autour de figures charismatiques porteuses précisément d'un au-delà et relevant de fait de la transcendance¹⁰. Comme le définit Max Weber, le charisme est « la qualité extraordinaire [...] d'un personnage, qui est, pour ainsi dire, doué de forces ou de caractères surnaturels ou surhumains ou tout du moins en dehors de la vie quotidienne » (Weber, 2003, p. 320). Le charisme se manifeste dans la capacité de plaire par la parole notamment. Tel que le définit Max Weber, le charisme s'inscrit dans sa sociologie de la religion. Religion qu'il définit avec précaution comme « une façon d'agir en communauté » (Willaime, 1998, p. 27). Selon Weber, l'autorité religieuse qui possède le don du charisme est le *prophète*. Par conséquent, si l'on poursuit le raisonnement, le metal serait une *secte*¹¹ qui à sa tête compte des *prophètes*, parmi lesquels on peut citer : Marilyn Manson du groupe éponyme *Marilyn Manson*, James Hetfield du groupe *Metallica*, Lemmy Kilmister du groupe *Motörhead*, Ozzy Osbourne du groupe *Black Sabbath*, Kerry King du groupe *Slayer*, Bruce

10. Dans le cas présent, la définition de la « religion » metal mobilise certaines caractéristiques de la définition dite « substantive » de la religion (Willaime, 1998), c'est-à-dire qui renvoie à l'au-delà, à l'indicible, au transcendant, au supra-humain. Ainsi, la « religion » metal satisfait à la fois à des caractéristiques de la définition fonctionnelle de la religion et à des caractéristiques de la définition substantive. Mais au-delà des querelles définitionnelles qui risquent d'obscurcir le propos et malgré une « liturgie » flottante et non surplombante, se dessinent ici les contours d'une religiosité. Et c'est bien cela qu'il faut retenir : le fait social metal mobilise des *éclats de religion*. La suite de notre propos tâche de le préciser.

11. Nous renvoyons le lecteur au développement opéré par Michel Maffesoli concernant le type idéal *secte* (Maffesoli, 2000a, pp. 148-156). Entre autres, il précise : « Ce que l'on appelé le "type secte" peut être compris comme une alternative à la pure gestion rationnelle de l'institution. Reprenant régulièrement de l'importance, cette alternative accentue le rôle du sentiment dans la vie sociale. Ce qui favorisera le jeu de la proximité et de l'aspect chaleureux de ce qui est à l'état naissant. » Il ajoute : « La structure sectaire est opposée, ou au moins indifférente, à l'égard du clergé et des classes dirigeantes en général. [...] Conformisme et réticence vis-à-vis du pouvoir surplombant, on retrouve là la perspective générale de la logique anarchiste : l'ordre sans l'État. »

Dickinson du groupe *Iron Maiden*, etc. À cet égard, maints et maints métalleux expriment de manière hyperbolique et/ou en empruntant une terminologie religieuse leur attachement à ces figures charismatiques :

Pour moi, Angus¹², c'est un dieu. La disparition d'un des membres du groupe a été une catastrophe, et si un jour il se produit un nouveau malheur, ça sera terrible pour les fans et en particulier pour moi. C'est encore plus terrible que de perdre un bon copain. On l'a dans le cœur, on n'écoute que ça, que ça, que ça... (Girard et Kernel, 2002, pp. 82-83).

De même, un internaute dénommé Dante 666, qui revient sur le concert de *Metallica* (groupe de metal américain) du 23 juin 2004 au Parc des Princes à Paris, dit brièvement : « James était toujours aussi charismatique, Kirk a été génial. »

À propos de ce même concert, un autre internaute dénommé Madtrash écrit : Concert énorme comme toujours de la part des *met*s. [...] *Metallica* a le don de reproduire la même ambiance aussi bien dans un stade que dans une petite salle. Ces gars là sont des dieux vivants.

Nous-même, lors d'une description ethnographique d'un concert de Marilyn Manson nous avançons des propos similaires :

Je regarde Marilyn Manson : le chanteur. Je trouve qu'il dégage quelque chose d'extraordinaire, il a une aura, un charisme, il "dégage", c'est impressionnant.

Outre le fait d'être exprimé à travers maintes et maintes hyperboles et outre le fait de recourir à une rhétorique « religieuse », le culte voué aux *prophètes* du metal se manifeste matériellement dans l'achat de cds et/ou dans l'intérêt porté à la presse spécialisée et/ou dans l'adhésion à un fan club et/ou dans le port de vêtements aux effigies des artistes et/ou dans le décorum d'un appartement (posters, photographies, places de concerts qui rappellent l'être aimé), etc.¹³

Par ailleurs, l'attachement profond éprouvé envers le metal conditionne les actes quotidiens d'une part significative de métalleux, un attachement porteur d'éthique (*éthos*) :

12. Le métalleux fait référence à Angus Young, guitariste du groupe AC/DC, originaire d'Australie. Il est intéressant de noter que le métalleux emploie simplement le prénom de son *prophète* pour le désigner. De fait, il signifie sa proximité avec ce dernier.

13. À cet égard, Fabien Hein écrit : « C'est souvent une réelle frénésie consommatoire qui s'empare des amateurs de metal » (Hein, 2003, p. 238). Voir aussi dans ce même livre, le chapitre 6 « Le développement d'un attachement », pp. 230-258. Le livre de F. Hein est le premier livre qui propose, en langue française, un état des lieux réfléchi du phénomène metal. Cependant, l'ouvrage est plus ethnographique que sociologique. En effet, cette étude ne propose pas de répondre à une problématique sociologique, c'est-à-dire à une question qui pose un problème en articulation avec un ou des concepts sociologiques. En outre, une propension regrettable consistant à défendre le metal face à ses détracteurs et à donner une « bonne image » de celui-ci se fait ressentir tout au long de l'ouvrage.

Je pense qu'à ça, enfin je me lève le matin, je sais que je vais aller dans la voiture, première chose il faut que j'aie ma musique, de même le soir lorsque je me couche j'aime bien avoir ma musique, lorsque je pose des congés, oui pour te dire par exemple au boulot je me garde toujours des jours parce que là je me dis que je vais aller voir tel concert, tel festival, tel machin, donc je pose mes congés en fonction des concerts (Thomas).

De son côté, une métalleuse insiste sur son ressenti corporel pour signifier son attachement à la musique metal, qui est un « style de vie » :

C'est vraiment un style de vie... Ou alors une pensée profonde, quelque chose qu'on ressent... C'est tout dans les sensations finalement... (Cécile).

Encore, lors d'un forum rencontré sur la toile, un acteur du groupe étudié, qui porte le pseudonyme de Black Phoenix, tente de mettre en mots l'inclination qu'il éprouve pour le metal :

Ah ouais... Bah, comment dire... C'est assez dur à expliquer... Ce que j'appelle « un état d'esprit », c'est que le metal est pour beaucoup une véritable passion. C'est pas simplement une mode ou un effet de style. Ils ne se contentent pas d'écouter la musique, ils la vivent vraiment. Ça reprend un peu l'expression « métalleux dans l'âme », dans ce sens où l'on ressent vraiment la musique de l'intérieur, tout au fond ! On pourrait pas vivre sans et tout cela se ressent sur notre façon de vivre, de penser... (Esprit quelque peu chevaleresque pour certains, guerrier pour d'autres...) Enfin... le metal, pour moi, c'est pas un simple style musical, c'est ma vie... et je suis fier d'appartenir à ce monde-là... Je pourrais jamais trouver autre chose qui me prenne autant aux tripes que ça !

Il faut préciser que la « communalisation religieuse » *secte* définie par Weber se distingue radicalement de son acception actuelle. Aujourd'hui, la secte se caractérise majoritairement par sa dangerosité. Le mot désigne un groupe religieux minoritaire « qui emploie des méthodes coercitives ou totalitaires et dont les fins sont dévoyées : abus sexuels, exploitation, oppression » (Souty, 2002, p. 101). Différemment, la *secte*, selon Weber, forme « une association volontaire de croyants en rupture plus ou moins marquée avec l'environnement social » (Willaime, 1998, p. 27), elle se distingue de l'Église qui « constitue une institution bureaucratisée de salut ouverte à tous et où s'exerce l'autorité de fonction du prêtre : elle est en symbiose étroite avec la société englobante » (*ibid.*, p. 27). Ainsi, d'une part, l'émotionnel, l'affectuel plutôt que le rationnel structure le groupe étudié. D'autre part, le metal, qui est porteur originellement d'une opposition à l'égard du pouvoir établi (discours de rejet à l'égard de l'institutionnel, esthétique à part qui pioche dans les interdits sociétaux tels que la mort, le sexe, le mal), satisfait au type idéal *secte*. Encore, l'autorité religieuse de la *secte* est reconnue sur le fondement d'une révélation, selon Max Weber. À ce titre, majoritairement, les métalleux lorsqu'ils évoquent leur première confrontation à la musique metal témoignent d'une expérience personnelle qui révèle des sensations jusqu'ici ignorées et, par extension, qui révèle un artiste comme « créateur

d'émotions ». La première écoute d'un cd de metal est de l'ordre du *choc existentiel* pour nombre des acteurs du groupe étudié. Cette première écoute participe à l'érection de l'artiste en *prophète*. *Prophète qui in fine* émeut et meut les métalleux dans leur quotidienneté¹⁴.

*l*linx, *a*lea, *m*imicry, *a*gôn et conduites excessives, collectives, répétitives

Le concert de metal est un moment de rupture avec le quotidien. Il est à part. À cet égard, de nombreux métalleux évoquent un sentiment d'évasion le temps du concert : « J'ai le groupe en face, c'est un peu un rêve » (Thomas). « Ah moi, pour *Within Temptation*, j'étais transportée, vraiment j'ai jamais ressenti quelque chose d'aussi fort, c'est sûr... » (Cécile).

Le concert est pour un grand nombre de métalleux un moment de « surabondance de vie » (Caillois, 2002) marqué par les excès. En ce sens, Kerry King, le guitariste du groupe américain *Slayer* énonce de manière lapidaire :

- Comment vous décririez *Slayer* à quelqu'un qui ne connaît pas vos concerts ?
- Chaotique !¹⁵

Il s'agit de comprendre les conduites excessives – c'est-à-dire en rupture avec les normes quotidiennes de contention sociale – des auditeurs¹⁶ lors du concert, qui constitue le rite par excellence de la *secte* metal. Précisons d'emblée que les comportements des acteurs lors d'un concert de metal n'ont pas tous un caractère excessif. De fait, selon l'attachement éprouvé à l'encontre de la musique des artistes présents, mais aussi selon le désir de « s'éclater », les comportements diffèrent nettement¹⁷. En outre, nous centrerons exclusivement la suite de notre réflexion sur l'analyse des conduites excessives ou *éclatements comportementaux* inhérents aux concerts. *Éclatements comportementaux* qui sont l'expression d'une « émotion insoutenable » induite par la musique et qui procèdent de la *catharsis aristotélicienne*, selon nos précédentes recherches (Mombelet, 2003, tome 1, pp. 104-116).

14. À cet égard, chaque année, de nombreux festivals de metal sont organisés dans toute l'Europe, parmi lesquels on compte : le *Wacken Open Air* (Allemagne), le *Bang Your Head* (Allemagne), le *With Full Force* (Allemagne), le *Graspop Metal Meeting* (Belgique), le *Gods Of Metal* (Italie), le *Sweden Rock Festival* (Suède), le *Fury Fest* (France), le *Dynamo Festival* (Hollande), le *Summer Breeze* (Allemagne), etc. Ces festivals qui s'étalent en règle générale sur deux, trois, voire quatre jours, réunissent plusieurs milliers de personnes venues de toute l'Europe chaque année. Les plus importants réunissent jusqu'à 30 000 personnes.

15. Commentaire relevé dans le dvd intitulé *War At The Warfield* du groupe *Slayer* : *Slayer*, 2003, *War At The Warfield*, American Recordings, États-Unis d'Amérique.

16. Les comportements des auditeurs et non ceux des musiciens sont particulièrement analysés ici.

17. Cf. Mombelet, 2003, tome 1, pp. 102-104.

Aussi, les conduites décrites ci-dessous sont celles qui ont été observées avec régularité lors de l'enquête de terrain. Ce sont des conduites collectives et répétitives. Il s'agit notamment du *pogo*, du *slam*, du *headbanging*, du fait de crier à tue-tête ou de boire de l'alcool à l'excès.

Concernant l'analyse de ces conduites excessives, on recourt à l'approche développée par Roger Caillois dans *Les jeux et les hommes*. Ainsi, ces conduites s'articulent autour des quatre catégories fondamentales des jeux définies par Roger Caillois : l'*agôn*, l'*alea*, la *mimicry*, l'*ilinx*. Mais avant d'opérer cette articulation conceptuelle, il convient de proposer une définition claire de chacun de ces *éclatements comportementaux* méconnus du non-initié.

Tout d'abord, Olivier Cathus propose une définition éclairante du terme *pogo*. Dans *L'Âme-sueur*, il écrit : « Le *pogo* est cette danse lancée par les punks et qui consiste à sauter sur ses voisins à grands coups de coude, à faire le vide autour de soi et pousser les autres loin du centre. Le *pogo* prend vite des airs de mêlée ouverte » (Cathus, 1998, p. 76)¹⁸. En effet, lors d'un *pogo* de nombreux coups sont échangés entre les protagonistes. Néanmoins, la violence du *pogo* reste circonscrite à un cadre « réglementaire ». À cet égard, trois enquêtés pointent du doigt les codes implicites qui régissent ces bousculades :

C'est décalé et tout le monde est d'accord, tous ceux qui sont dans le *pogo* acceptent cette règle comme quoi ils sont prêts à se prendre un pain... (Fabian). Ouais bien sûr qu'il y a des coups de coudes qui partent, tu peux pas forcément contrôler tout le reste, mais ce que j'veux dire, c'est que tu peux partir quand t'en as envie, tu, enfin tu sais à quoi t'attendre, enfin ce que j'veux dire, c'est qu'il y a des métalleux qui vont te rentrer dedans il faut pas se leurrer... (Hadès).

Le *pogo* à la base ce n'était pas fait pour aller le plus brutalement possible, faire mal, c'était bon euh, c'était comme une danse, c'est con de comparer ça à une danse mais les punks c'est ce qu'ils disaient, les gens bougent dans tous les sens, ils font n'importe quoi, ils se rentrent dedans... (Thomas).

Le *pogo* est aussi considéré comme un jeu, c'est-à-dire, selon R. Caillois, comme une activité libre, séparée, incertaine, improductive, réglée et fictive. Cette pratique qui apparaît relever du désordre le plus complet est, de fait, une expression comportementale codifiée. Ainsi, d'une part, aucun coup de poing, de coude, ou d'épaule n'est porté au visage lors d'un *pogo*. Les coups sont portés au torse en règle générale. Les métalleux jouent aux « autos-tamponneuses », selon l'expression de l'une de nos interlocutrices. Ils tournent sur eux-mêmes, ricochent sur une personne puis sur une autre, etc., sautent sur l'une ou sur l'autre. D'autre part, lorsqu'un métalleux tombe au sol lors de ces bousculades, il est immédiatement relevé par l'un de ses pairs pour éviter que celui-ci ne se fasse piétiner. Hadès revient brièvement sur ce dernier point :

18. Voir aussi Mombelet (2003, tome 1, pp. 85-100) pour des définitions précises agrémentées d'illustrations photographiques concernant les pratiques corporelles mises en jeu lors des concerts de musique metal.

Le truc que j'aime bien à propos du *pogo*, c'est enfin, c'est en concert de black metal y'a vachement plus de respect, c'est-à-dire que t'as un gars qui tombe, tout de suite paf t'as deux mecs qui te prennent, hop ils te remettent sur pied et ainsi de suite... (Hadès).

Ensuite, le *slam* est l'action qui consiste à se faire porter à bout de bras par les personnes présentes au concert. Une fois portée par la foule, la personne se déplace de manière aléatoire dans la salle de concert.

N° 119



Enfin, le *headbanging* consiste à secouer la tête, parfois de manière frénétique, selon le tempo imposé par la musique. Il se réalise buste penché en avant, chez certains le buste se tient en position horizontale par rapport au plan du sol, les jambes sont fléchies, écartées, une jambe devance l'autre, les mains sont posées sur les cuisses ou au niveau du pli de l'aîne.

N° 2



19. Cette photographie porte le numéro 1 du fait de son ordre d'apparition dans ce développement, elle sera référencée de la façon suivante : (N° 1). Il en sera fait de même dans la suite du développement pour toutes les photographies. La liste complète des photographies se trouve en fin d'article.

La recherche de l'ilinx

R. Caillois propose une définition de l'*ilinx* : « Une [...] espèce de jeux rassemble ceux qui reposent sur la poursuite du vertige et qui consiste en une tentative de détruire pour un instant la stabilité de la perception et d'infliger à la conscience lucide une sorte de panique voluptueuse. Dans tous les cas, il s'agit d'accéder à une sorte de spasme, de transe ou d'étourdissement qui anéantit la réalité avec une souveraine brusquerie » (Caillois, 1998, pp. 67-68).

Pogo et ilinx

Dans le jeu du *pogo* prédomine le rôle du vertige ou *ilinx*. En effet, au cours d'un *pogo*, les métalleux en s'échangeant des coups brutalisent et « détruisent » leurs corps, ils le meurtrissent dans le but de rompre avec leur perception quotidienne. L'état d'épuisement induit par les efforts physiques des bousculades, ainsi que le fait de tourner sur soi-même participe de la même logique : l'étourdissement, le vertige. En ce sens, Fabian nous fait part de l'état d'épuisement occasionné par sa participation à un *pogo* :

Oui, les *pogos* j'en ai fait quelques-uns et au bout de dix minutes je crache ma clope (sourire) ! Je crache ma clope parce que bon... Je me retire du *pogo* plus par fatigue que par douleur... Ouais, c'est relativement éprouvant, tu te jettes partout quand même... (Fabian).

En outre, le *pogo* apparaît comme une sorte de prolongement des jeux de l'enfance. Ainsi, « chaque enfant connaît [...] en tournant rapidement sur lui-même, le moyen d'accéder à un état centrifuge de fuite et d'échappée, où le corps ne retrouve qu'avec peine son assiette et la perception sa netteté. Il n'y a pas de doute que l'enfant ne le fasse par jeu et qu'il ne s'y complaise » (*ibid.*, p. 69). Le *pogo* de la même manière témoigne de la recherche d'un vertige d'une part et d'un « abaissement de conscience »²⁰ de l'autre. La figure de l'enfant éternel, turbulent, consacré par le dieu de tous les excès qu'est Dionysos resurgit le temps du concert et en particulier le temps de cet *éclatement comportemental*.

Les autres expressions corporelles du vertige

En premier lieu, le *headbanging* qui, on le rappelle, consiste à secouer la tête parfois de manière frénétique selon le tempo imposé par la musique²¹ est un jeu où,

20. L'expression « abaissement de conscience » est empruntée à Michel Maffesoli. Elle renvoie à l'animalité et au primitif qui structure l'animal humain.

21. Sachant que le tempo, qui est la vitesse d'exécution d'une œuvre musicale, est parfois très élevé (200 battements par minute et parfois plus encore sur certains titres de musique black metal brutal, entre autres), les secouements de la tête qui sont fonction de celui-ci sont aussi d'une grande fréquence.

comme pour le *pogo*, le rôle de l'*ilinx* prédomine. Le *headbanging* témoigne de la recherche d'un étourdissement et de la recherche d'un trouble de la perception.

En deuxième lieu, le *slam* participe de la même logique. Ainsi, le métalleux se délivre des situations quotidiennes verticales ou horizontales et pénètre dans un espace-temps oblique et diagonale propice au vertige. Comme le précise R. Caillois, « on joue à provoquer en soi, par un mouvement de rotation ou de chute, un état organique de confusion et de désarroi (*ilinx*) » (*ibid.*, p. 47).

En dernier lieu, le fait de hurler, de pousser des cris gutturaux de manière récurrente tout au long du concert pour exprimer son contentement s'inscrit aussi dans cette même recherche du vertige et du trouble de la conscience. À cet égard, R. Caillois écrit : « Crier à tue-tête [...] procure des sensations [de vertige] » (*ibid.*, p. 70). Par ailleurs, un tel comportement procède d'un « abaissement de conscience » et de l'expression du caractère primitif qui structure l'animal humain.

Les adjuvants du vertige

D'une part, le bruit ou le son dégagé par les instruments, par leur violence, participe à la « destruction du corps » et par extension au vertige des métalleux. En ce sens, O. Cathus souligne que « le bruit est une autre expression constante du caractère chaotique, ou violent, [des] fêtes musicales [...]. Il participe au vertige, à la rupture du temps quotidien, il plonge vers le chaos » (Cathus, 1998, pp. 81-82). On comprend mieux alors pourquoi de nombreux métalleux lors des concerts ne se munissent pas de filtres auditifs de protection. De fait, ils subissent la musique. Celle-ci leur rentre dedans, les pénètre littéralement, les roue de coups à titre symbolique et les transporte vers un ailleurs.

D'autre part, l'alcool constitue sans doute l'un des adjuvants les plus puissants dans la recherche du vertige. La bière est l'alcool du métal. On peut ajouter qu'elle est le psychotrope par excellence de ce groupe social. Le whisky est aussi très prisé : le *Jack Daniel's* en l'occurrence. Le pétard ou le *shit* sont aussi présents lors des concerts mais dans des proportions moindres. L'absorption de bière conduit aux dérèglements de la perception et participe à l'*ilinx*.

La prise de risque : l'alea

L'*alea*, qui est « en latin le nom du jeu de dés [...] [et qui] marque et révèle la faveur du destin » (Caillois, 1998, p. 56), joue un rôle dans le concert de métal. L'*alea* relève de ce qui est incertain et par extension il relève du risque.

Le risque de surdité

Il existe un risque indéniable de surdité lors d'un concert de musique métal du fait de la violence sonore. Le volume sonore dans les concerts de métal est poussé à la

limite de la législation française, c'est-à-dire 104 décibels. À cet égard, le groupe de metal américain *Manowar* est répertorié dans le *Livre Guinness des records*. Il détient le record du monde du concert joué le plus fort avec 160 décibels (Assayas, 2000, p. 1099).

Cette violence est parfois contrée par le port de filtres auditifs de protection, mais de nombreux métalleux ne portent pas ces filtres. Nous avons proposé ci-dessus quelques éléments de compréhension concernant ces conduites à risque.

Expressions corporelles et conduites à risques

En premier lieu, au cours d'un *pogo*, et bien que ce jeu soit par définition codifié, il existe le risque de prendre un mauvais coup, comme prendre un coup de poing au visage ou se tordre la cheville, ou encore se faire tirer les cheveux ou plus rarement se faire mordre.

En deuxième lieu, le *headbanging* peut être la source de déchirements musculaires au niveau du cou. Nous en avons nous-même fait l'expérience. « Que le lecteur pardonne cette familiarité à un auteur qui vit les mythes qu'il analyse » (Morin, 2001, p. 32). En fait, il y a de cela quelques années, nous faisons du *headbanging* de manière récurrente et frénétique lors de concerts métalliques, jusqu'au jour où nous nous sommes déchiré un muscle du cou. Cette expérience fut très douloureuse. En échangeant à ce propos avec d'autres métalleux, nous avons pu constater que nous n'étions pas le seul dans le cas. Se joue sans doute ici, mais au travers des autres *éclatements comportementaux* analysés ci-dessus, quelque chose qui relève du don/contre-don : don de l'artiste et contre-don du public. Un travail de recherche pourrait être mené en ce sens : *dans quelle mesure les métalleux mettent-ils en scène un système déterminé de dons et donnent-ils sens à ce système ?* Le « paradigme du don », défini par C. Tarot et A. Caillé notamment, mais aussi par J.-P. Willaime, pourrait s'avérer d'une grande valeur heuristique, tout comme les travaux de M. Mauss qui concernent les « sociétés archaïques »²².

En troisième lieu, lors d'un *slam*, il existe le risque de faire une mauvaise chute. En effet, certains métalleux qui s'appêtent à faire un *slam* ne sont pas rattrapés à bout de bras par la foule présente, et dès lors ils chutent au sol. Cette chute peut occasionner de multiples contusions. Une métalleuse témoigne en ce sens :

Il ne faut pas avoir peur de se faire mal lors d'un *stage diving*²³. Tu peux retomber plus ou moins bien, donc bon, si c'est pour s'éclater l'arcade, c'est

22. Cf. notamment Willaime (2003), ainsi que Tarot (2000) et Mauss (1999).

23. Le terme *stage diving* est synonyme du terme *slam*, à l'exception prêt qu'un *stage diving* se réalise à partir de la scène. En effet, dans le cas du *stage diving*, l'acteur se jette ou se laisse tomber de tout son poids dans la foule depuis la scène, alors que dans le cas du *slam*, l'acteur se jette sur la foule qui le porte aussitôt à partir d'un point quelconque de la salle de concert.

vrai que ça me fait hésiter [...]. Dans la fosse parfois, ils te disent « oui, oui, on te rattrape » et puis en fait non : tout le monde s'écarte. Par conséquent, tu te rétames la gueule par terre (rire) (Rosy).

Par ailleurs, il existe pour les personnes les plus proches de la scène un risque d'écrasement et de malaise. En effet, d'une part, les personnes les plus proches de la scène forment un tout, elles sont collées les unes aux autres, d'autre part, certaines d'entre elles sont collées contre les barrières de sécurité. Il fait alors une chaleur étouffante dans ces premiers rangs. Ces conditions participent parfois à rendre l'atmosphère insoutenable et conduisent à des malaises.

En dernier lieu, il convient de pointer du doigt le comportement de certains acteurs lors du concert du groupe *Satyricon*²⁴, le 3 mars 2003 à Paris (La Locomotive). Lors de ce rassemblement, une poignée de métalleux, malgré le danger réel d'explosions pyrotechniques sur scène, s'est rapprochée au plus près de celle-ci en *slamant*. Un tel comportement témoigne sans doute du pouvoir magnétique détenu par le *prophète*. Le désir de se rapprocher de celui-ci, de lui serrer la main, et *in fine* de l'incorporer, de le faire sien est tel que le danger importe peu. Communier avec son dieu mérite sacrifice.

Les comportements à risque évoqués ci-dessus témoignent sans doute de la présence, chez les métalleux qui s'y adonnent, d'une envie de vivre plus ou de survivre. Selon David Le Breton, qui s'est penché sur la question, il peut s'agir, d'une part, d'une envie d'être reconnu par ses pairs, d'avoir « le sentiment diffus "d'être un homme" » (Le Breton, 1995, p. 109). D'autre part, prendre des risques témoigne « d'une recherche de sensations, de trances brèves, de *flow* ; [prendre des risques traduit] aussi non moins souvent une souffrance, un mal de vivre, chez les jeunes générations par exemple qui recherchent à travers [cela] une mise à l'épreuve de leur légitimité d'exister » (*ibid.*, p. 5).

La bagarre

La bagarre est très rare. Néanmoins, il arrive que des coups échangés lors d'un *pogo* et/ou qu'un trop plein d'alcool ingurgité conduisent à des débordements et à des bagarres.

Analysant le pourquoi d'un tel comportement, Olivier Cathus écrit : « Quand l'énergie libérée ne s'épuise pas [...], [elle] devient violence, quelque événement survient qui provoque une bagarre. La musique, que l'on dit aussi violente, invite à cette expression, à cette explosion de violence » (Cathus, 1998, p. 78).

24. Le concert a fait l'objet d'une description ethnographique dans le mémoire de Maîtrise. Cf. Mombelet, 2003, tome 2, pp. 37-45.

Le simulacre : la mimicry

Un jeu où s'exprime la *mimicry* est un jeu où « le sujet joue à croire, à se faire croire ou à faire croire aux autres qu'il est un autre que lui-même. Il oublie, déguise, dépouille passagèrement sa personnalité pour en feindre une autre » (Caillois, 1998, p. 61).

La persona

D'une part, il est des *prophètes* qui se griment le visage le temps du concert. Quelques auditeurs en font de même. D'autre part, des métalleux revêtent un « apparat » (tee-shirts, grosses chaussures, bracelets et colliers cloutés), plus particulièrement lors des rassemblements.

N° 3



Par conséquent, les acteurs, au sein de la sphère publique du groupe étudié ne se donnent pas à voir comme au quotidien. D'une manière générale, ils revêtent un masque et endossent un rôle qui diffère de leur vie quotidienne. Le temps du concert est particulièrement théâtralisé. Un métalleux témoigne à cet égard :

Lors des concerts, je suis habillé en noir, je peux avoir un pantalon en cuir, mais le plus souvent je porte des treillis, je peux porter des bottes ou des rangers, et je porte souvent des tee-shirts de metal, je me détache les cheveux, je m'adapte [...]. Sinon, au travail, je suis habillé vraiment classique, ça peut être costard/cravate, en jeans bleu, chemise blanche, faut pas faire peur au client ou au fournisseur (Philippe).

Et une métalleuse déclare :

Lorsqu'on bossait toutes les deux et que l'on devait se rendre à un concert, c'était une sacrée gestion du temps : il faut que tu rentres chez toi te changer, tu vas pas t'y rendre en habits de bureau comme ça, ah non ! Faut que t'y aille en civil ! » (Rosy).

Enfin, il apparaît important de souligner le fait que les métalleux adoptent des pseudonymes. En ce sens, la majorité des acteurs du groupe étudié portent un « pseudo » sur les sites internet dits « metal » et sur lesquels ils peuvent dialoguer en direct. Cela participe de la même logique, les acteurs du groupe metal endossent alternativement, au quotidien, tel ou tel rôle.

Le mimétisme

La *mimicry* s'exprime aussi au travers d'actes mimétiques, le temps du concert. Ici, le je se mue en nous. Le métalleux, le je en l'occurrence, se dépouille de sa personnalité et en épouse une nouvelle, celle du nous, celle de la foule. Ce passage est facilité par l'« uniforme » quasi identique revêtu par les acteurs. Cet uniforme marque l'abandon de soi et la volonté de se fondre dans l'autre pour la durée du concert. Le simulacre va conduire au vertige.

Ainsi, les gestes que fait le chanteur en direction de la foule sont immédiatement reproduits par celle-ci, à l'unisson. À ce titre, on a constaté la régularité suivante au cours des concerts : lorsque le chanteur lève le bras poing fermé avec index et auriculaire redressés en direction de la foule, celle-ci, immédiatement et majoritairement, fait de même. Ce geste appelé « signe de la bête » (en l'occurrence le bouc représentant Satan) constitue l'un des signes de reconnaissance les plus courants au sein du metal.

N° 4



Ensuite, lorsque le chanteur s'adresse à l'assistance, et quoi qu'il dise d'ailleurs, celle-ci ponctue en règle générale l'intervention du chanteur par l'interjection familière : « Ouais ! ».

En copiant les actes du chanteur, les métalleux témoignent sans doute du désir de s'unir à lui. Se joue aussi un phénomène d'identification dont l'émotion est la cause. Émus, les métalleux s'identifient à l'artiste charismatique, reproduisant ses gestes à l'unisson et s'acheminant ainsi vers le vertige.

À ce propos, Mircea Eliade parle d'*imitatio dei*. Dans *Le sacré et le profane*, il écrit : « [L'homme religieux] ne se reconnaît véritablement homme que dans la mesure où il imite les dieux [...]. L'homme religieux n'est pas donné : il se fait lui-même ».

même, en s'approchant des modèles divins » (Eliade, 2001, p. 89). Par conséquent, les métalleux qui imitent leurs dieux le temps du concert, mais aussi par extension au travers de leurs comportements quotidiens (gestes, vêtements, discours) tendent à se sublimer, à se réaliser en tant qu'« hommes religieux », c'est-à-dire en tant que fidèles de tel ou tel *prophète*.

La compétition ou l'agôn et le pogo

L'*agôn*, selon Roger Caillois, est ce qui a trait à la compétition. « Tout un groupe de jeux, écrit-il, apparaît comme compétition, c'est-à-dire comme un combat où l'égalité des chances est artificiellement créée pour que les antagonistes s'affrontent dans des conditions idéales, susceptibles de donner une valeur précise et incontestable au triomphe du vainqueur. Il s'agit donc chaque fois d'une rivalité qui porte sur une seule qualité (rapidité, endurance, vigueur, mémoire, adresse, ingéniosité, etc.), s'exerçant dans des limites définies et sans aucun secours extérieur, de telle façon que le gagnant apparaisse comme le meilleur dans une certaine catégorie d'exploits. Telle est la règle des épreuves sportives... » (Caillois, 1998, pp. 50-51).

Ainsi, lors d'un *pogo*, les métalleux jouent des coudes pour savoir qui est le plus fort, qui est le plus viril. En effet, ils sont en « compétition ». Le *pogo* mobilise un aspect relevant de l'arrangement des sexes (Mombelet, 2004b, pp. 29-31). Il est un territoire d'expression de la virilité. La violence du *pogo*, bien que circonscrite à un « cadre réglementaire », et les échanges de coups sont l'occasion de l'exprimer. Il faut du courage physique et/ou moral et par conséquent être viril pour participer à une telle mêlée. À l'instar du rugby qui « se pose [...] en lieu de perpétuation des valeurs de l'homme consacré tel, [le *pogo*] s'inscrit parmi les ultimes territoires où [l'homme] peut éprouver/prouver cette identité qu'on pourrait dire irréductible » (Louveau, 1998, p. 183). Le *pogo*, pour reprendre la réflexion tenue par C. Louveau concernant le rugby, s'inscrit dans « la perpétuation d'une masculinité traditionnelle, pour ne pas dire d'une tradition virile » (*ibid.*, p. 183).

Le *pogo*, qui est un simulacre de compétition plutôt qu'une véritable compétition avec un gagnant et un perdant affichés, permettrait ainsi au métalleux qui y participe de prouver son identité masculine, d'affirmer sa virilité, au sein d'un monde social qui ne s'y prête pas.

L'association ilinx/mimicry ou le concert de metal comme expérience du sacré

La réflexion qui suit a pour point d'ancrage la citation suivante : « L'alliance du simulacre et du vertige est si puissante, si irrémédiable qu'elle appartient naturellement à la sphère du sacré²⁵ et qu'elle fournit peut-être un des ressorts principaux du mélange d'épouvante et de fascination qui le définit » (Caillois, 1998, p. 153). La citation de R. Caillois interpelle l'observateur attentif, et d'autant plus sachant

25. Souligné par nous-même.

que celui-ci est l'auteur d'ouvrages concernant l'analyse du sacré et du fait religieux. Pour n'en citer qu'un seul, le plus connu certainement : *L'homme et le sacré*.

Le concert de metal met en scène, dans un même temps, des comportements ou des expressions corporelles qui participent du simulacre ou *mimicry* d'une part et du vertige ou *ilinx* d'autre part. Les paragraphes précédents ont tâché de le démontrer. De fait, et si l'on souscrit à la proposition de R. Caillois, le concert de metal procède d'une expérience du sacré. Mais qu'entendre par « sacré » ?

« Mélange d'épouvante et de fascination », propose-t-il. Oui, dans la mesure, en premier lieu, où le concert propose la rencontre avec un *prophète* qui fascine, qui met en scène des conduites excessives et qui dévoile certains interdits ou « impossibles à dire », tels que la mort, le mal ou le sexe²⁶. On avance l'hypothèse, en second lieu, que la mise en scène de ces interdits procure à l'acteur ce sentiment ambivalent, qui oscille précisément entre fascination et rejet ou « épouvante » pour reprendre le terme de R. Caillois, à l'égard du *prophète* qui les met en scène.

En ce sens, le concert de metal mobilise un caractère sacré, il relève d'une expérience « religieuse ». Par ailleurs, il convient de se souvenir de l'analyse pointue de É. Durkheim à propos des fêtes Corrobori (Durkheim, 1991). Dans cette étude, le père de la sociologie française montre que l'enthousiasme, la viscosité, l'ixothymie ou bien encore l'effervescence sociale afférente au temps de la fête participent à la production du sacré ainsi qu'à la formation d'un « divin social ». De la même manière, le concert de metal participerait à la production du sacré. Cela conforte une fois encore l'idée avancée selon laquelle celui-ci est un rite contemporain empreint de religiosité.

Les fonctions sociales des rites métalliques

En premier lieu, les rites métalliques²⁷ assimilables à des hystéries collectives du fait notamment des *éclatements comportementaux* qui se donnent à voir doivent faire

26. Les interdits mis en scène pendant les concerts ont été analysés dans notre mémoire de DEA : cf. Mombelet, 2004a, pp. 67-78. Sur la vidéo *Live Aus Berlin* du groupe allemand *Rammstein* (cf. *Rammstein*, 1999, *Live Aus Berlin [Uncensored Version]*, Motor Music GMBH, Allemagne), on relève que le chanteur sodomise le claviériste du même groupe qui arbore une tenue SM, avec un faux pénis sur le titre *Bück Dich*. Après son office, le chanteur éjacule des litres et des litres d'un liquide blanc de nature inconnue avec son faux pénis sur la foule. Ici, il apparaît clairement que le groupe *Rammstein* ainsi que ses auditeurs « jouent » avec les interdits sociétaux (sexe, homosexualité, pratique sexuelle « déviante »). Ils jouent avec leur « part d'ombre ». Et D. Jeffrey de rappeler que « la fonction transgressive [des concerts de metal] rend manifestes les interdits sans toutefois chercher à les abolir » (Jeffrey, 1998, p. 128).

27. Le concert constitue le rite par excellence du groupe metal, mais il convient d'y ajouter les nombreux festivals organisés aux quatre coins de l'Europe, les soirées entre fidèles organisées dans un cadre privé ainsi que les soirées organisées dans un cadre public (bar, « caves », etc.). Pour une analyse fouillée de ces différents rites, cf. Mombelet (2004a, pp. 56-83).

l'objet d'une lecture attentive. Oui, certains métalleux qui participent à ces rites crient à tue-tête, hurlent, beuglent. Oui, ils se sautent dessus, s'échangent des coups lors des *pogos*. Oui, certains boivent de l'alcool, de la bière notamment, à outrance. Toutefois, l'hystérie, l'extase qui accompagne le rite, qui est un moment d'abaissement de conscience et de « régrédience »²⁸ doit être compris, pour reprendre les propos de Michel Maffesoli, « comme le refus de cette constante judéo-chrétienne bien théorisé dans son avatar freudien : répression et sublimation. Réprimer tout ce qui vient de l'animalité, afin que les énergies se finalisent vers le haut, s'orientent vers un but à atteindre, se projettent dans un idéal à réaliser. Au contraire, aujourd'hui une hystérie diffuse dans l'air du temps corporéise cet esprit. Elle aboutit à un corporéisme mystique. » Il ajoute : « Les trances postmodernes (raves et autres manifestations) en sont l'expression achevée qui, au travers de rituels précis : bruits, rythmes, effervescences, psychotropes divers, confortent la fusion, permettent la confusion des corps et des esprits, induisent une autre manière d'être ensemble » (Maffesoli, 2002, p. 54). Ainsi, les rites, d'une part, en permettant un débridement des corps, confortent le sentiment que le groupe social a de lui-même, ils entérinent une identité communautaire et religieuse. D'autre part, les rites sont un lieu d'expression de la « part d'ombre » des métalleux, les rites permettent son intégration à dose homéopathique, ce qui participe, selon M. Maffesoli, d'une *sagesse démoniaque*. Il écrit : « La théâtralisation du *daimon* [dont il est question notamment à travers les interdits convoqués lors des concerts de metal] est une bonne manière de l'amadouer, de s'en protéger. Vieille sagesse populaire qui sait qu'il vaut mieux composer avec l'ombre plutôt que de la dénier. [...] Position peu confortable, certes, mais sagesse tout de même qui, au jour le jour, homéopathise le mal jusqu'à lui faire donner le bien dont il est, aussi, porteur » (Maffesoli, 2002, p. 65).

En second lieu, les rites comme moments de « surabondance de vie » permettent à chacun de se ressourcer, de renaître et d'accepter sa condition. Mais au-delà des simples rites, c'est bien l'ensemble de la liturgie métallique qui permet l'acception de sa condition et un mieux-vivre quotidien. Aussi, sous des apparences « nocturnes », le metal réenchante la vie de nombreux métalleux qui en épousent la liturgie, celui-ci est synonyme de puissance pour beaucoup qui s'y consacrent. Comme le précise É. Durkheim dans *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, « le fidèle qui a communiqué avec son dieu n'est pas seulement un homme qui voit des vérités nouvelles que l'incroyant ignore ; c'est un homme qui peut davantage. Il sent en lui plus de force soit pour supporter les difficultés de l'existence soit pour les vaincre » (Willaime, 1998, p. 18). À cet égard, un métalleux précise :

– Et s'il n'y avait pas la musique et tout ça... tout ça... je suis sûr que je serais mort. Cette musique apporte beaucoup.

28. La régrédience est le « retour aux formes archaïques que l'on avait crues dépassées » (Maffesoli, 2000b, p. 38). Le régrédience renvoie à l'animalité et au primitif qui structure l'homme.

- C'est pas bizarre de devoir sa vie à un groupe qui parle de mort ?
- Non ! Parce qu'ils parlent de mort, et moi je pense à la vie²⁹.

De même, une internaute dénommée Lilith apporte un témoignage éloquent :

De noir vêtue, les yeux cernés de noir, écoutant de la musique dite morbide si ce n'est macabre, mon esprit est pourtant loin d'être noir et triste... J'aime la vie et je la savoure.

Autres aspects de la liturgie métallique

Il convient, dans cette dernière partie, d'aborder de manière plus concise certains aspects afférents aux codes métalliques. Tout d'abord, les métalleux s'agrègent en règle générale autour d'images communielles excessives, tantôt tournées vers la mort, tantôt tournées vers le mal³⁰, le sexe ou la rébellion, le rejet à l'égard de l'ordre établi (Mombelet, 2004a, pp. 91-134). L'esthétique metal est une esthétique de l'excès, du choc et de la rupture à bien des égards. Par ailleurs, les images communielles ont trait à la mythologie, au fantastique, à l'*heroïc fantasy*, etc. Ici, va se jouer un processus d'initiation à la liturgie du fait social – la liturgie étant entendue, dans ce cas, comme le protocole du culte voué au metal. L'initiation à la liturgie métallique passe par le partage et l'assimilation, au sein du groupe de pairs lors de rites ou dans la sphère privée chez soi, d'un stock d'images communes et de comportements communs.

« *Fuck The Norm* »

La première image portée par le metal est sans doute celle de la rébellion, de l'opposition et de la colère à l'égard de l'ordre établi. En ce sens, une part importante des métalleux condamne sans ménagement la société et ses avatars, les politiques et les institutions. Les témoignages virulents relevés sur la toile en attestent.

De même, des artistes fustigent le pouvoir établi, que ce soit dans leurs textes, leurs titres de chansons, voire leurs titres d'albums. Ils se positionnent en éveilleurs de conscience et en agitateurs de la vie publique : *Slave New World* (chanson tirée de l'album *Chaos A.D.* du groupe *Sepultura*) ; *Fighting The World* (album du groupe *Manowar*) ; *Breaking The Law* (chanson tirée de l'album *British Steel* du groupe *Judas Priest*) ; *Master Of Puppets* (album du groupe *Metallica*) ; *Rebel Extravaganza* (album du groupe *Satyricon*) ; *Revolution Is My Name* (chanson tirée de l'album *Reinventing The Steel* du groupe *Pantera*), etc.

Nonobstant, cette attitude procède avant tout d'une recherche de puissance et non de pouvoir. La distinction opérée est de taille. En effet, dans son ouvrage sur *La violence totalitaire*, Michel Maffesoli précise les notions de pouvoir et de

29. Commentaire relevé dans le dvd intitulé *War At The Warfield* du groupe de metal *Slayer* : *Slayer*, 2003, *War At The Warfield*, American Recordings, États-Unis d'Amérique.

30. Cf. l'article intitulé « La blandice de Satan. Les satanismes dans le metal », figurant dans ce même numéro.

puissance. De fait, alors que « le champ du pouvoir est celui du politique » (Maffesoli, 1999, p. 77), la puissance de son côté participe de la vitalité sociale, elle s'inscrit dans « la part d'ombre de la réalité sociale, elle s'affirme comme vie » (*ibid.*, p. 83). Il précise que les caractères essentiels de la puissance sont le collectif, l'anomique, la violence, la force... À cet égard, il parle de « pouvoir politique » et de « puissance sociale » (*ibid.*, p. 61). Et c'est bien de cela dont il est question dans le cas des métallex : de la recherche de puissance *via* un bricolage subversif³¹ plutôt qu'une revendication politique. En effet, majoritairement pour les métallex (groupes musicaux et public), il n'est pas question de faire de la politique mais avant tout de faire de la musique « à part » et/ou de l'éprouver.

La résurgence des mythes

En deuxième lieu, le metal a trait en de nombreuses occurrences (titres d'albums, titres de chansons, paroles, iconographie, etc.) à la mythologie ainsi qu'au récit fantastique (Mombelet, 2004a, pp. 108-112). Cette tension à l'égard du mythe signifie sans doute que les métallex désirent redonner un sens ainsi qu'une dimension magique à ce monde occidental marqué par la poursuite de la « sortie de la religion » (Gauchet, 1985). La réactualisation du mythe participe au réenchantement du monde. Comme l'a bien vu Denis Jeffrey : « Des formes païennes de croyances religieuses reviennent à la mode, des dieux et déesses enterrés depuis des lunes sont ressuscités, la popularité de l'ésotérisme augmente » (Jeffrey, 1998, p. 66). En effet, des dieux grecs, celtes, scandinaves recouvrent la vie par le truchement de la musique metal. Les métallex se replongent dans leur patrimoine d'antan, ils s'intéressent à leurs dieux païens doués de pouvoirs magiques et leur redonnent vie. Ainsi, de nombreux métallex portent une amulette de *Thor* : attrait esthétique et signe d'appartenance certes, mais aussi tension et intérêt envers la mythologie nordique. Emmanuel Garcia, dans un article sur les nouveaux mouvements religieux, explique en ce sens que « [la magie] permet de soutenir une protestation contre un monde désenchanté, régi par une rationalité scientifique qui divise le monde en "morceaux" ; la magie, elle, obéit à une vision globale de l'univers joignant naturel et surnaturel » (Garcia, 2003, p. 75).

Le look des métallex

Les looks, en dernier lieu, qui sont déjà de l'écriture liturgique en extension, font écho aux images communielles excessives véhiculées dans le metal. En ce sens, lors des rassemblements, les acteurs sont vêtus, en règle générale, de vêtements de couleur noire. Hommes comme femmes portent des grosses chaussures du type rangers, *Caterpillar*, *Dr. Martens*, *New Rock*. Aussi, hommes comme femmes arborent des *tee-shirts* à l'effigie de groupes de musique metal, des accessoires tels que

31. Par « subversif », on entend le fait de mettre en avant des valeurs qui diffèrent de celles communément admises.

des bagues articulées, des bracelets cloutés en cuir, des croix chrétiennes inversées ou non, des pentagrammes, des *Mjöllnir* ou amulettes de *Thor*. Les hommes qui pour une part significative ont les cheveux longs, portent des treillis, des pantalons en cuir ou simplement des jeans. Notons qu'associé à des rangers, le treillis donne des allures martiales. Les femmes sont soit vêtues comme les hommes, soit vêtues de longues jupes ou de longues robes sophistiquées qui ne sont pas sans rappeler la période romantique du XIX^e siècle avec ses dentelles, ses corsets, ses gants, en l'occurrence en résille. Ces looks idiosyncrasiques, qui peuvent choquer de par la rupture esthétique qu'ils érigent à l'égard de « la masse » diraient les concernés, soulignent le fait que le groupe metal « tient à conserver son quant-à-soi. Chacun espère ainsi protéger les signes qui le distinguent » (Jeffrey, 1998, p. 22).

Au total, en l'état actuel de nos recherches, dans un contexte socio-culturel marqué par la poursuite de la « sortie de la religion », à l'heure de la prolifération et de l'éclatement du croire dominé par une désinstitutionnalisation, dans un contexte qui est aussi marqué par le « retour des barbares », par « l'ensauvagement de la vie »³² et le retour du paganisme, nous tentons d'éclaircir le fonctionnement du fait social metal : celui-ci mobilise des *éclats de religion* qui s'ancrent sur une liturgie idiosyncrasique, excessive (cf. concerts, thématiques, etc.), non surplombante et aux caractéristiques protéiformes. Et d'ajouter immédiatement, à l'instar des autres faits religieux, que la « foi métallique » n'est pas identique d'une personne à l'autre. *In fine*, nous mettons en valeur quelques grilles de lecture – qui sont les *incipit* d'une réflexion plus profonde, *incipit* qui demandent à être tout à la fois critiqués et précisés – du groupe social étudié, tout en ayant conscience, comme l'écrit Gaston Bachelard dans *La formation de l'esprit scientifique* (1938) qu'« on ne peut se prévaloir d'un esprit scientifique tant qu'on n'est pas assuré, à tous les moments de la vie pensive, de reconstruire tout son savoir » (Bachelard, 1999, p. 7).

Bibliographie

- Assayas, M., 2000, (sous la direction de), *Dictionnaire du rock*, Paris, Robert Laffont.
- Bachelard, G., 1999, *La formation de l'esprit scientifique*, Paris, J. Vrin, [1938].
- Bobineau, O., 2004, « Liturgie », dans *Notions*, Paris, Encyclopaedia Universalis, pp. 591-592.
- Bourdieu, P., 1993, *La misère du monde*, Paris, Seuil.
- Bourre, J.-P., 1997, *Les Profanateurs. La Nébuleuse de tous les périls : Nouvelle Droite, Skinheads, Rock metal, Néonazis*, Paris, Le Comptoir Éditions.
- Caillois, R., 2002, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, [1939].
- Caillois, R., 1998, *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige*, Paris, Gallimard, [1958].
- Cathus, O., 1998, *L'Âme-sueur. Le funk dans les musiques populaires du XX^e siècle*, Paris, Desclée de Brouwer.
- Champion, F., 2003, « La religion n'est plus ce qu'elle était », *Revue du MAUSS*, Qu'est-ce que le religieux ? Religion et politique, n° 22, pp. 171-180.

32. Les expressions « retour des barbares » et « ensauvagement de la vie » sont empruntées à Maffesoli (2002).

- Davisse, A. et Louveau, C., 1998, *Sports, école, société : La différence des sexes. Féminin, masculin et activités sportives*, Paris, L'Harmattan.
- Durafour, A., 2000, *Le milieu gothique. Sa construction sociale à travers la dimension esthétique*, mémoire de Maîtrise de sociologie (sous la direction de S. Pryen), Université Charles de Gaulle, Lille 3.
- Durkheim, E., 1991, *Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie*, Paris, Le Livre de Poche, [1912].
- Eliade, M., 2001, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, Folio Essais, [1965].
- Garcia, E., 2003, « Les nouveaux mouvements religieux », *Sciences Humaines*, hors-série n° 41, p. 75.
- Gauchet, M., 1985, *Le désenchantement du monde. Histoire politique de la religion*, Paris, Gallimard.
- Girard, E. et Kernel, B., 2002, *Fan attitude*, Paris, Librio.
- Hein, F., 2003, *Hard Rock, Heavy Metal, Metal... Histoire, cultures et pratiquants*, Paris, Musique et Société.
- Hervieu-Léger, D., 1999, *Le pèlerin et le converti. La religion en mouvement*, Paris, Flammarion.
- Jeffrey, D., 1998, *Jouissance du sacré. Religion et postmodernité*, Paris, Armand Colin.
- Lambert, Y., 1991, « La "tour de Babel" des définitions de la religion », *Social Compass*, n° 38 (1), pp. 73-85.
- Le Breton, D., 1995, *La sociologie du risque*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?
- Maffesoli, M., 1999, *La violence totalitaire. Essai d'anthropologie politique*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. Sociologie du quotidien, [1979].
- Maffesoli, M., 1985, *L'ombre de Dionysos. Contribution à une sociologie de l'orgie*, Paris, Librairie des Méridiens (Le Livre de Poche), [1982].
- Maffesoli, M., 2000a, *Le temps des tribus. Le déclin de l'individualisme dans les sociétés postmodernes*, Paris, La Table Ronde (La Petite Vermillon), [1988].
- Maffesoli, M., 1990, *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*, Paris, Plon (Le Livre de Poche).
- Maffesoli, M., 2000b, *Du nomadisme. Vagabondages initiatiques*. Paris, Le Livre de Poche, [1997].
- Maffesoli, M., 2003, *L'instant éternel. Le retour du tragique dans les sociétés postmodernes*, Paris, La Table Ronde (La Petite Vermillon), [2000].
- Maffesoli, M., 2002, *La part du Diable. Précis de subversion postmoderne*, Paris, Flammarion.
- Mauss, M., 1999, « Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques », *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, [1950 pour l'ouvrage ; 1923 pour l'article], pp. 143-279.
- Minois, G., 2000, *Le diable*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, [1998].
- Mombelet, A., 2003, *Les concerts de musique metal : approche anthropologique. Tome 1 et Tome 2*, mémoire de Maîtrise mention « éducation et motricité » (sous la direction de M.-J. Biache), Université Blaise Pascal, UFR STAPS, Clermont-Ferrand 2.
- Mombelet, A., 2004a, *La religion metal. Secte metal et religion postmoderne*, mémoire de DEA de sociologie (sous la direction de M. Maffesoli et de M. Hirschhorn), Université René Descartes, Paris 5, La Sorbonne.
- Mombelet, A., 2004b, *Le metal, un monde de « machos » ? Étude sociologique des classes sexuelles dans la sphère publique de la tribu metal*, mémoire de DEA de sociologie (sous la direction de M. Hirschhorn et de M. Maffesoli), Université René Descartes, Paris 5, La Sorbonne.

- Morin, E., 2001, *Les stars*, Paris, Seuil, [1972].
- Regimbald, J.-P., 1983, *Le Rock n' Roll, viol de la conscience par les messages subliminaux*, Sherbrooke, Éditions St-Raphaël.
- Segalen, M., 2002, *Rites et rituels contemporains*, Paris, Nathan, [1998].
- Souty, J., 2002, « Secte. Comment prendre en compte la pluralité des croyances ? », *Sciences Humaines*, hors-série n° 38, pp. 100-101.
- Tarot, C., 2000, « Don et grâce, une famille à recomposer ? », *Gifts And Interests*, Louvain, Peeters.
- Walzer, N., 2003, *L'imaginaire satanique et néo-païen dans la musique metal extrême depuis les années 90*, mémoire de Maîtrise d'histoire culturelle (sous la direction de P. Ory), Université de Marne-la-Vallée, UFR Sciences humaines et sociales.
- Walzer, N., 2004, *L'imaginaire et les parcours des musiciens de black metal : des acteurs underground travaillés par le religieux*, mémoire de DEA de Sciences sociales des religions (sous la direction de J.-P. Willaime), École Pratique des Hautes Études, Section des Sciences religieuses.
- Weber, M., 2003, *Économie et société. 1. Les catégories de la sociologie*, Paris, Plon, (Pocket), [1922].
- Willaime, J.-P., 1998, *Sociologie des religions*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, [1995].
- Willaime, J.-P., 2003, « La religion : un lien social articulé au don », *Revue du MAUSS*, Qu'est-ce que le religieux ? Religion et politique, n° 22, pp. 247-268.

Photographies référencées

« La photographie, qu'on l'utilise ou non, nous donne une leçon irremplaçable d'écriture »
François Laplantine, *La description ethnographique*

Les photographies sont ici classées et numérotées par ordre d'apparition dans le déroulement de l'article.

- N° 1 : Un jeune homme en train de faire un *slam*, le 30 avril 2003 à Avignon, lors du concert du groupe *Immolation* (États-Unis d'Amérique).
- N° 2 : Des personnes en train de faire du *headbanging* lors d'un concert de musique metal.
- N° 3 : Arnaud, Mélanie, Cécile, Nicolas, peu avant de se rendre au concert de Marilyn Manson (États-Unis d'Amérique), le 28 novembre 2003, à Bercy, Paris.
- N° 4 : Le « signe de la bête » (en l'occurrence le bouc représentant Satan) : poing fermé avec index et auriculaire redressés, l'un des signes de reconnaissance les plus courants au sein du fait social metal.

