

« À mort les chiens » Rites de passage en contexte moderne : l'exemple de la scène musicale underground montréalaise

Isabelle Matte

Volume 22, numéro 1, 2000

Musiques des jeunes
Music and Youth

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1087844ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1087844ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association Canadienne d'Ethnologie et de Folklore

ISSN

1481-5974 (imprimé)

1708-0401 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Matte, I. (2000). « À mort les chiens » : rites de passage en contexte moderne : l'exemple de la scène musicale underground montréalaise. *Ethnologies*, 22(1), 165–192. <https://doi.org/10.7202/1087844ar>

Résumé de l'article

Les rites de passage à l'âge adulte font défaut dans les sociétés occidentales modernes. D'autres pratiques, semblables à ces premières, sont mises en place dans une sous-culture de la jeunesse, la scène underground musicale montréalaise, dont les concerts s'érigent en véritables rites cathartiques pour leurs acteurs. Ces rites sont abordés selon le cadre théorique développé par Turner et sont appréhendés comme des rites de passage initiés par les jeunes eux-mêmes. L'organisation de concerts, la participation à ceux-ci, la danse, plus simplement la consommation de cette musique remplissent un rôle identitaire important pour ces jeunes. L'analyse des thèmes de l'adolescence, de l'aliénation au milieu social, de la construction d'une culture musicale qui s'érige en communitas, du concert underground comme rituel permettent de mettre en lumière ce milieu et les pratiques qu'on y observe. Ces pratiques sont mises en sens à la lumière de la vision du monde plus ou moins apocalyptique que partagent les jeunes de cette sous-culture.

« À MORT LES CHIENS »

Rites de passage en contexte moderne : l'exemple de la scène musicale *underground* montréalaise¹

Isabelle Matte

Département d'anthropologie, Université Laval

En 1997, le Musée de la civilisation de Québec présentait une exposition intitulée « La différence ». Trois musées avaient alors été invités à illustrer leur vision de la différence. Celle-ci était représentée, dans la section québécoise de cette exposition, à travers une série de portes. La représentation de l'une de ces portes, celle qu'il valait mieux laisser fermée, celle qui faisait peur et qui faisait honte, était la photographie d'un portail massif flanqué d'un graffiti qui disait : « À mort les chiens ». Ces mots accablants sont le titre d'une chanson d'un des groupes montréalais les plus adulés dans la métropole, Blasting All Rotten Fuckers, mieux connu sous le nom de BARF.

BARF fait partie, avec de nombreux autres groupes, de ce que nous appelons la scène musicale *underground* de Montréal. Cette scène constitue le lieu d'ancrage d'une sous-culture de la jeunesse en pleine ébullition, dont les principales activités sont l'organisation de concerts et la participation à ceux-ci. Ces événements sont appréhendés comme des rituels, plus exactement comme des rites de passage à l'âge adulte, à la lumière des théories de Turner, de Van Gennep et de Da Matta. Après l'exposé de quelques concepts théoriques sur le rituel, l'adolescence comme période liminaire sera abordée, suivie d'un bref historique des mouvements *heavy metal* et punk qui fondent la scène locale. Les particularités de la scène *underground* montréalaise nous permettront de voir en quoi consiste ces concerts-rituels. Enfin, nous tenterons d'expliquer le discours de ces jeunes relativement à leur façon de voir la société.

1. Cette recherche a fait l'objet d'un mémoire de maîtrise en anthropologie, déposé en mars 2000, à l'Université Laval.

La liminalité

Le rituel contemporain prend bien des formes, comme le démontrent Douglas, Turner ou, plus récemment, Claude Rivière dans son livre *Les rites profanes* (1990) et Martine Segalen dans *Rites et rituels contemporains* (1998). Ces auteurs discutent des diverses manifestations dont se constituent les rites modernes ou postmodernes. Ils s'entendent pour dire que, désormais, le rituel n'est plus au cœur de la vie sociale, comme c'était le cas autrefois et comme c'est le cas ailleurs dans certaines sociétés traditionnelles, mais qu'il se trouve projeté à la marge. La réalité fragmentée du monde moderne, qui nous centre sur le travail ou sur le domestique, relègue les autres activités à la périphérie de nos vies. Le domaine du loisir devient alors le lieu de toutes les autres expressions du social. C'est de cette réalité, entre autres, dont traite Maffesoli lorsqu'il parle de la tribalisation du monde moderne, c'est-à-dire du développement de groupements de gens qui, sans nécessairement avoir affaire ensemble dans la vie de tous les jours, se réunissent sur d'autres bases, pour partager des idéologies politiques, un sport, un goût pour la musique baroque ou une passion pour la philatélie. Ces groupements deviennent souvent très significatifs, quelquefois plus, sur les plans affectif et émotif, que la famille ou le milieu de travail (Maffesoli 1988, 1993). La notion d'antistructure, telle que développée par Victor Turner, exprime bien cet état des activités qui se déroulent à la marge de la vie.

Le modèle de Turner se base sur une série d'oppositions binaires qui fondent sa théorie d'inspiration structuraliste : structure/antistructure, liminaire/liminoïde et communauté/*communitas*. Le premier couple, qui sert de base aux autres, oppose le normal et l'anormal, l'ordre et le chaos, la vie quotidienne et la fête ou le rituel. Le deuxième, liminaire/liminoïde, divise l'antistructure en deux parties, en opposant celle des sociétés traditionnelles et celle des sociétés postmodernes. Le troisième couple est celui de communauté/*communitas*, qui représente des groupes de personnes s'opposant sur le plan de la structure. La communauté est le groupe social normal, habituel, structuré, par exemple, la famille ou le groupe de travail. La *communitas* réfère au groupe qui se forme sous des lois non régies par l'ordre social habituel, mais selon l'impulsion spontanée des affinités, de la sympathie, des goûts ou de la mode.

Dans son ouvrage *The Ritual Process*, Turner définit le concept de structure comme représentant la normalité sociale, le temps où tout se passe comme à l'habitude, par opposition à la notion d'antistructure, qui se veut un espace-

temps en dehors des normes sociales habituelles. Turner nomme aussi l'antistrukture « état liminaire » (Turner 1969). Cette expression, qui signifie « être au seuil », décrit la séparation (physique la plupart du temps) d'avec le groupe des sujets directement concernés par le rituel. Comme chez Van Gennep, cette phase du rituel est considérée par Turner comme la plus importante du processus des rites de passage : elle est celle où, après la mise en marge, les sujets sont considérés comme hors société, où les signes préliminaires sont remplacés par des signes de leur non-statut social (vêtements différents, nudité, masques, maquillage, marquage). En revanche, ceux qui vivent le passage possèdent le pouvoir des faibles en étant temporairement insoumis à la société et à ses lois (Turner 1986 : 26). Cet état les met en relation avec le pouvoir asocial de vie et de mort : ils sont morts au monde social mais vivants pour l'autre monde, celui de l'inconnu, des ancêtres, des esprits animistes, des animaux, bref, ils sont vivants au monde des morts. C'est comme s'ils étaient réduits à une condition uniforme pour être remodelés à nouveau avec des pouvoirs additionnels, les rendant capables d'être ceux qu'ils doivent devenir.

Quant au couple d'oppositions liminaire/liminoïde, la distinction s'érige sur la différence d'essence entre sociétés traditionnelles et sociétés modernes. L'état de liminalité ne se pose pas de la même façon à l'intérieur des deux types de sociétés : dans les sociétés modernes, la vie est divisée en sphères d'activités très précises et totalement indépendantes les unes des autres, alors que, dans les sociétés traditionnelles, les activités font sens seulement les unes par rapport aux autres. Nous percevons ce fait à travers le langage même : chez les Ndembu, chez qui Turner a passé plusieurs années, le travail est décrit par le mot « kuzata », qui désigne les activités de chasse, de cueillette et les activités rituelles (Turner 1986 : 30). C'est donc dire qu'il n'y a pas de différence conceptuelle entre les travaux de subsistance et les pratiques religieuses, celles-ci étant également considérées comme des travaux.

Dans les sociétés industrialisées, postmodernes et fragmentaires, on observe l'opposé : les genres spécialisés sont très nombreux. Avec l'invention du travail comme catégorie quasi-hermétique, le jeu et le sacré doivent trouver un autre lieu pour s'exprimer. C'est ainsi que le loisir fait sens, dans une société où les activités sont indépendantes les unes des autres. Le loisir présuppose le travail comme catégorie : c'est un non-travail, un anti-travail même. C'est donc pour nommer l'ensemble des genres qui caractérisent la catégorie loisir dans les sociétés postmodernes que Turner utilise le terme « liminoïde ». Deux conditions sont nécessaires à l'état de loisir selon Turner : d'abord la société

doit cesser de gouverner ses activités avec des obligations rituelles ; ensuite le travail par lequel une personne gagne sa vie doit être indépendant de ses autres activités. Par exemple, on peut rencontrer, dans une équipe de hockey ou à un concert de musique ancienne, un étudiant en droit, un mécanicien ou un fleuriste, car loisir et travail ne coïncident pas pour la plupart des individus. Toutefois, même si la catégorie loisir de nos sociétés est souvent représentée par des performances constituant des métacommentaires sur la société, comme c'est le cas aussi pour les performances des sociétés traditionnelles, nous ne pouvons assimiler le liminaire au liminoïde car, pour l'un, le rituel est un passage obligé, alors que, pour l'autre, l'option domine tout le processus (Turner 1986 : 42).

La *communitas*, pour sa part, peut représenter le groupe liminaire tout comme le groupe liminoïde. Ce terme est employé par Turner pour différencier ces groupes du groupe social qui, lui, est désigné par la communauté. La *communitas* est non structurée ou l'est de façon très rudimentaire ; elle est cette aire commune de vie où les sujets sont, ensemble, totalement soumis à l'autorité des initiateurs du rituel ou des règles du jeu. La *communitas* est l'antistrukture, en ce sens qu'elle tend à ignorer les relations qui maintiennent les gens à distance, qui définissent leurs différences et les contraignent dans leurs agissements. La *communitas* ne mine pas les identités ; elle les libère de la conformité qui a cours à l'extérieur. Elle reste tout de même un état fondamentalement transitoire, puisque la société, la communauté à l'extérieur, continue d'agir et de communiquer selon les normes générales que les sujets du liminaire vont retrouver après cet état transitoire.

Pour beaucoup de sociétés traditionnelles, l'état liminaire se vit lors des rites de passage. La *communitas*, dans ce cas, représente le groupe de jeunes hommes ou de jeunes femmes qui se regroupent sous l'autorité désignée par la communauté et qui vivent ensemble la période de transformation de leur personne et de leur état. Dans le contexte des sociétés modernes, la *communitas* prend plutôt la forme de gens qui se retrouvent ensemble selon leur bon vouloir et qui créent un groupement d'individus ayant des aspirations communes. Afin d'expliquer la *communitas* en Amérique du Nord, Turner a pris l'exemple des hippies. Ils se définissaient comme les « *cool* » parmi les jeunes adultes ; ils se voulaient à l'extérieur d'un code social hiérarchisant. Ils acquièrent ce statut, qui les rendait tous d'égale valeur malgré leurs origines, en portant des vêtements qui nivelaient les classes, en ayant des habitudes nomades et en acceptant les emplois fortuits qui se présentaient (Turner 1990 cf. 1969 : 110). Les hippies

favorisaient davantage les relations personnelles que les obligations sociales et ils considéraient la sexualité comme un moyen de communication immédiat plutôt que comme une base structurant les rapports sociaux faits pour durer (Turner 1990 cf. 1969 : 112). La formulation d'inspiration « Zen », « tout est un, un n'est rien, rien est tout », prisée à cette époque par la *communitas* hippie, exprime bien ce caractère englobant et non structuré propre à la définition de *communitas*.

Il est intéressant, pour notre propos, de constater que, comme l'état liminaire des sociétés traditionnelles englobe toujours les jeunes sur le point de devenir des hommes et des femmes adultes, les *communitas* des sociétés postmodernes sont souvent formées d'adolescents et de jeunes adultes. Ce phénomène est surtout visible en milieu urbain. Les jeunes se greffent, au gré des désirs et des circonstances, à ces diverses *communitas* urbaines dans lesquelles finit par émerger un ordre marqué par le respect des codes, des interdits et de certaines manières d'être, qu'il est possible, pensons-nous, d'aborder comme des pratiques rituelles. Claude Rivière, dans son ouvrage *Les rites profanes*, suggère que ces rites sont ceux de l'exhibition d'une adolescence marginale se développant face aux repères sociaux vacillants et à la défaillance de l'image du père contraignant (Rivière 1996 : 137). Si Turner faisait aujourd'hui ses recherches sur les *communitas* et les rites de passage en société postmoderne, on peut croire qu'il pourrait s'intéresser aux punks ou aux rappeurs des grandes villes du monde.

L'adolescence : un concept nouveau

L'état liminaire entre deux états (enfance et monde des adultes) est vécu en Occident d'une façon très différente de ce qu'il est dans les sociétés holistes. En effet, l'adolescence s'étire sur une très longue période, plus ou moins définie en nombre d'années, mais s'étendant grosso modo de 12 à 18 ans, âge officiel de la majorité dans la plupart des pays occidentaux. Bien que l'âge de la majorité ait été avancé (avant, celle-ci s'atteignait à 21 ans), il semble qu'au contraire, aujourd'hui, la tendance soit plutôt à la prolongation de cet état d'entre-deux. Les raisons expliquant ce phénomène sont nombreuses et variées : l'une d'entre elles est certainement la scolarité, qui tend à se prolonger de plus en plus et qui est désormais largement répandue dans toutes les couches sociales, ce qui était loin d'être le cas au début du siècle. L'implantation d'un système d'éducation, nécessaire à l'apprentissage des technologies apparues avec l'ère industrielle, a entraîné la mise en place d'une catégorie de gens qui ne se situent

ni dans l'enfance ni dans l'âge adulte. Ils ne peuvent se situer dans l'enfance parce que certaines responsabilités leur sont confiées, dont celle d'apprendre. Ils jouissent d'une plus grande liberté, l'autorité des adultes étant moins grande que pendant l'enfance, mais ils ne se situent pas dans l'âge adulte non plus, car ils sont économiquement dépendants et ne sont pas encore responsables d'une famille.

Ce phénomène récent qu'est l'adolescence constitue une catégorie historiquement nouvelle, mais qui semble désormais faire partie intégrante du monde moderne. Toutefois, ces groupements de jeunes sont, comme dans les systèmes traditionnels, perçus comme une menace pour la société, même si cette idée n'est pas explicite mais bien camouflée dans le discours global : ils sont vus comme une anomalie qui n'entre pas dans les catégories fixées par la société, car ils forment une catégorie qui n'en est pas une, la catégorie de l'entre-deux. Cela explique peut-être le mythe de la crise d'adolescence, désormais lieu commun de la culture occidentale.

À l'intérieur de cette catégorie sociale que constitue l'adolescence, le développement d'une culture spécifique, ou plutôt de nombreuses cultures spécifiques, est facilité par l'accès des jeunes à un certain pouvoir de consommation. Le pouvoir d'achat des adolescents semble grandissant, si l'on se fie à la publicité qui redouble d'ardeur ces dernières années pour conquérir un public de plus en plus jeune. Par ailleurs, les jeunes disposent souvent de temps libre en quantité appréciable ; ils s'inventent donc des activités et des loisirs sur mesure :

In the use of this leisure time, young people have taken on the role of models for society. They are, so to speak, the leisure specialists to whom everyone else turns. Advertising plays strongly on images of youth. Young people could not have become instruments of advertising if they did not have a real and early autonomy as consumers. In the past, however, the purchasing power played a very minor role (Mitterauer 1992 : 41, cité dans Amaya 1997 : 13).

Ces sous-cultures de la jeunesse présentent des caractéristiques qui les rapprochent de la *communitas*, en ce qu'elles ont leurs propres codes de conduite, leurs codes du paraître, leurs codes de langage, bref, tout un ordre qui est régi par ses lois propres et par le respect de ses interdits. La grande différence avec les *communitas* formées lors des rites de passage traditionnels est qu'ici, les règles, les codes et les interdits sont régis par les jeunes eux-mêmes, contrairement aux cas où c'est l'autorité des adultes et des anciens qui prévaut. On peut quand même observer, chez les adolescents des sociétés

modernes, l'influence des générations précédentes dans le choix d'activités ou de codes de conduite, parfois de façon évidente, parfois en contre-emploi. Ces assemblages divers, souvent peu probables et surprenants, sont le résultat de ce que Lévi-Strauss appelle des bricolages. Ceux-ci sont mis en place par diverses sous-cultures qui amalgament des éléments de leur culture locale avec d'autres éléments qui proviennent de la culture globale mondiale. L'adolescence, telle qu'elle est vécue aujourd'hui, c'est-à-dire comme une époque de la vie où les responsabilités ne sont pas nombreuses alors que les « permissions » le sont de plus en plus, où le temps libre abonde, où on a la possibilité de consommer et où, enfin, on se construit un univers à part en assemblant des parcelles du monde environnant, est plutôt récente.

Jeunesse, musique et aliénation

À l'adolescence, la musique est souvent une des bases importantes sur laquelle se forgent les réseaux sociaux. Pour le groupe auquel nous nous sommes intéressés, cela semble primordial, comme si les goûts musicaux étaient le critère de base de l'inclusion ou de l'exclusion d'un individu dans un groupe. Il existe ainsi une véritable quête de la connaissance et de la recherche de nouveaux styles de musique et de nouveaux groupes toujours plus explosifs.

Les répondants qui ont bien voulu participer à notre recherche nous ont tous dit, sans exception, qu'ils ont commencé à découvrir cette musique à l'adolescence, souvent vers l'âge de 14 ans, 15 ans ou 16 ans, parfois plus jeunes encore, vers 13 ans. C'est le plus souvent par un ami ou un groupe d'amis que les jeunes apprennent à connaître le *heavy metal* ou le punk. Ce phénomène n'a rien de surprenant puisque ce sont des musiques d'initiés, qui ne sont pas diffusées à la radio, ou alors seulement sur certaines chaînes à des heures bien précises, la plupart du temps tard le soir. Les adolescents se rencontrent donc pour écouter de la musique et se faire découvrir mutuellement de nouveaux groupes. Ils vont aussi ensemble dans les magasins spécialisés quand ils le peuvent, s'abonnent à des revues spécialisées, s'échangent des informations concernant leurs groupes favoris, se tiennent au courant de tout ce qui concerne la scène *metal* ou punk. Bref, ils sont passionnés par le sujet et cette passion devient souvent centrale dans leur vie.

Les jeunes qui découvrent, avec des copains, cet univers à part veulent en faire partie, car ils sont heureux de pouvoir se sentir différents des autres, c'est-à-dire de ceux qui écoutent de la musique plus commerciale, ceux qu'ils appellent « monsieur et madame tout le monde » et qui écoutent des styles

pop ou rock plus doux, diffusés sur les ondes des grandes stations de radio populaires. Les goûts musicaux reflètent souvent l'adhésion des adolescents aux valeurs prônées par les adultes. Les groupements de jeunes se positionnent toujours par rapport à ces critères. Pour eux, le choix d'écouter de la musique *metal*, pop ou classique prend une signification particulière vis-à-vis des autres. C'est une façon de se définir, de se caractériser, comme le choix de faire du sport, de participer aux activités parascolaires ou de passer les récréations à fumer derrière l'école. Dans le cas qui nous intéresse, choisir le *heavy metal* ou le punk, c'est souvent vouloir se définir comme rebelle, car c'est une musique qui ne plaît pas à la majorité et particulièrement pas aux parents. Bien que les répondants n'aient pas spécifié qu'avec leur choix de musique ils désiraient consciemment embêter leurs parents, nous pensons qu'ils n'ont pas fait ce choix dans le but de leur plaire...

Jeffrey J. Arnett, sociologue américain qui se penche sur les amateurs de musique *heavy metal*, affirme, dans son ouvrage *Metalheads : Heavy Metal Music and Adolescent Alienation*, que le *metal* est un moyen pour les adolescents d'exprimer, plus que leur désaccord, leur aliénation vis-à-vis de leur milieu social, familial, scolaire, auxquels ils se sentent étrangers. L'individualisme poussé à l'extrême conduit, selon Arnett, à cette aliénation. Il développe sa thèse en s'appuyant sur l'idée selon laquelle la société américaine, dans l'ensemble, ne fournit pas aux jeunes les bases nécessaires pour s'orienter dans la vie et pour s'intégrer à une communauté. C'est pourquoi les jeunes se tourneraient vers des sources alternatives pour s'orienter, des sources attrayantes, accessibles et qui leur parlent. Les différents courants musicaux font partie de ces sources et, parmi eux, le *heavy metal* est certainement l'un de ceux qui a le plus de succès auprès des jeunes.

L'individualisme est une valeur largement prônée aux États-Unis, comme dans tous les pays occidentaux d'ailleurs, celle-ci se transmettant de façon directe ou non aux enfants par le biais de l'éducation. L'indépendance, l'autonomie et l'autosuffisance sont ainsi encouragées (Arnett 1996 : 26). Les héros et modèles américains sont tous très individualistes ou individualisés, qu'il s'agisse de cow-boys solitaires, de détectives privés, de personnages mystérieux comme James Dean ou effrontés comme Madonna. Dans la culture américaine, plus spécialement dans le cinéma, le fait de se conformer aux exigences des autres est souvent perçu comme un signe de faiblesse, comme un manque de caractère ou comme l'indice d'un développement psychologique malsain. L'éducation et la socialisation des enfants sont empreintes d'un profond paradoxe : d'un côté on souhaite amener l'enfant et l'adolescent vers

l'autonomie et la liberté de choisir et, de l'autre, on souhaite que l'autorité parentale soit respectée. Arnett soutient que, même si ce n'est pas l'intention des éducateurs et même s'ils n'en ont pas conscience, pour beaucoup de jeunes élevés de la sorte, l'indépendance devient souvent de la solitude, l'autosuffisance se confond parfois avec l'isolement, et l'individualisme devient à l'occasion une forme d'aliénation (Arnett 1996 : 15). Par aliénation, l'auteur désigne le sentiment d'être étranger à sa propre culture, l'expérience d'une profonde solitude découlant du manque d'interactions affectivement gratifiantes et du cynisme vis-à-vis de l'avenir et des valeurs prônées par la société.

Pour Arnett, le peu d'activités émancipatrices comportant de l'intensité, de l'excitation et de l'aventure offertes aux jeunes par la société américaine constitue également un problème. Du point de vue physique, les jeunes, surtout les mâles, débordent d'énergie. Selon Arnett, les bases de la société américaine n'ont rien prévu pour permettre à ces jeunes d'évacuer leur énergie. En effet, les jeunes Nord-Américains n'ont pas le loisir d'aller chasser le mammoth, de faire la guerre ou d'explorer de nouveaux continents. C'est pourquoi, pensons-nous, les concerts *heavy metal* et les autres concerts *underground* existent : ils permettent l'expression de cette agressivité et l'utilisation de cette énergie, ce par le biais du « *trashdancing* » et par l'écoute de musiques dites « intenses ». Là-dessus, nos témoignages de terrain corroborent ceux d'Arnett : tous les répondants, lors des entrevues, nous ont parlé de défoulement, d'énergie en trop expulsée lors du *trash* ou de l'apaisement ressenti en écoutant à très fort volume une musique qualifiée de violente.

Il est vrai qu'on a souvent l'impression, à entendre et à voir nombre d'adolescents, surtout les garçons (ce sont eux aussi qui constituent la grande partie de l'assistance aux spectacles *heavy metal* et punk), qu'ils n'ont pas grand chose à faire ou, plutôt, pas assez d'activités qui impliquent leur responsabilité dans la communauté. À un certain stade de leur développement, les jeunes garçons atteignent un degré élevé de maturité physique, intellectuelle et sexuelle, alors qu'aucun espace n'est socialement prévu pour qu'ils puissent exploiter leurs capacités. C'est ainsi que, dans un contexte où la société ne s'occupe pas du passage menant au statut d'adulte, les jeunes se chargent eux-mêmes de trouver des activités qui, tout en les rassemblant, leur permettent de s'identifier à une catégorie d'âge et à un groupe précis, leur donnant une cohésion, un sens et l'intensité émotionnelle qui leur sont nécessaires. Ces activités tiennent également lieu de rite de passage. En effet, elles sont souvent des épreuves, aussi ludiques soient-elles, qui permettent de mesurer la force et la capacité à respecter certaines règles et certains codes.

Heavy metal et punk

Le rock constitue certainement la plus grande révolution musicale du siècle qui vient de s'achever. Dans les années 1950, avec le *baby boom*, est arrivée une génération qui a grandi avec le rock. Dans les années 1960, avec l'apparition du mouvement hippie, le rock se transforme. Le rock and roll de Chubby Checker et d'Elvis Presley cède le pas à l'*acid rock* et au rock progressif des Doors et de Jimi Hendrix. Malgré ce changement de style, le thème central demeure : la contestation. Le rock a toujours été une musique qui, sans être forcément engagée politiquement, véhicule l'idée voulant que les jeunes et les générations précédentes sont issus de mondes différents. Le rock a contribué à la promotion de l'idée d'une période spécifique précédant l'âge adulte, qui ne s'accorde pas avec les aspirations des plus vieux.

Le *heavy metal* est l'un des styles de rock à l'origine de l'ensemble des genres musicaux de la scène rock montréalaise. « *Heavy metal* » est une expression qui provient de « *heavy metal thunder* », utilisée par William Burroughs dans la nouvelle *Naked Lunch* et reprise par Mars Bonfire dans la pièce *Born to Be Wild* de Steppenwolf, en 1968 (Perreault 1996 : 69). Ce nom, puisé dans la littérature de la *beat generation* des années 1950, exprime bien les racines contestataires de ce mouvement musical.

Rappelons brièvement que le *heavy metal* est né en 1969, de la formation britannique Black Sabbath, mais que c'est à la fin des années 1970 que le mouvement a pris son essor avec des chanteurs et des groupes comme Iron Maiden, Judas Priest, Motorhead et Ozzy Osbourne (ancien chanteur de Black Sabbath qui a refait une carrière en solo). Dans les années 1980, des styles de *heavy metal* au son plus puissant que jamais apparaissent (Perreault 1996 : 74). L'ambiance lourde et brutale contribue à créer des genres spécifiques : le *speed metal*, le *thrash metal*, le *black metal* et le *death metal*. Le premier est un *heavy metal* au rythme accéléré, le *trash* se caractérise par un son lourd et acerbe, le *black metal*, se démarque par ses propos axés sur le satanisme et, finalement, on associe le *death metal* à l'utilisation de gammes modales, de chromatismes d'une intensité sonore maximale, de paroles explicites et d'un chant très bas qui s'apparente souvent à un grognement. D'ailleurs, signalons au passage que, dans le but de maîtriser des techniques permettant de chanter le plus bas possible, Sébastien Croteau, de Necrotic Mutation, utilise la technique du chant tibétain.

À l'échelle mondiale, les principaux instigateurs de ces divers styles de *heavy metal* plus récents sont Metallica et Megadeth, deux groupes originaires

de la Côte-Ouest américaine qui ont changé la face du *metal* dans les années 1980. La première vague de *heavy metal* des années 1970 venait de l'Angleterre. Les thèmes de la violence, de la colère et de la protestation reviennent le plus souvent dans ces pièces. Il y a aussi des chansons qui traitent de satanisme, de mythes et légendes, de la haine, du style de vie *heavy metal* et, en moindre proportion, de sexe, d'amour et de consommation d'alcool. Le monde construit par les *metalheads* est marqué par un pessimisme avoué et exacerbé ; il est rempli de mystères, de peurs, d'angoisses, d'horreurs, de monstres et d'autres créatures étranges et fantastiques.

Contrairement à d'autres styles de musique dérivés du rock and roll, le *heavy metal* compte souvent des musiciens virtuoses dans ses formations. Alors que la musique pop mise plutôt sur la mélodie accrocheuse et sur la personnalité des musiciens, les amateurs de *heavy metal* mentionnent généralement, comme facteur d'attachement à cette musique, l'expertise des « performeurs ». En fait, ce que les *fans* considèrent comme complexe et hautement technique, c'est souvent le jeu de guitare qui est très dense, les mélodies comportant beaucoup de notes jouées de façon extrêmement rapide. Pour les amateurs de *heavy metal*, la vitesse est très importante (Arnett 1996 : 64).

Comme c'est le cas dans la plupart des *communitas*, les adeptes du *heavy metal* respectent un certain code vestimentaire et divers codes du paraître. Le code vestimentaire des *metalheads* est le même partout à travers le monde : tee-shirt généralement noir affichant l'effigie d'un groupe idolâtré, porté avec des jeans, vieux de préférence, les trous et déchirures étant de mise, le tout complété par des bottes ou des bottillons en cuir et un blouson, en cuir également. Les cheveux sont très souvent portés le plus longs possible (Arnett 1996 : 58). Cette mode tend toutefois à être moins uniforme depuis quelques années : on voit beaucoup de groupes *metal* arborer des crânes rasés ou des *dreadlocks* à la jamaïcaine, des vêtements plus colorés, des éléments de costume originaux, comme des kilts, des capes, des cottes de mailles, des vestiges empruntés à un Moyen Âge conçu comme un monde idéal. Toutefois, pour une majorité d'amateurs, le *look* n'a pas une grande importance et ils s'en tiennent, pour la plupart, au tee-shirt et au jeans, l'important étant d'abord le confort.

Mouvement développé parallèlement au *metal* lors des décennies 1970 et 1980, le punk a comme ligne de pensée le nihilisme et l'anarchie. Véritable révolution visant à changer le système de valeurs de la société en général, le punk est un mouvement culturel qui se veut une résistance aux hégémonies

sociales modernes. C'est aussi un mouvement musical qui se distingue des styles de rock plus élaborés et psychédélics, notamment l'*acid rock* des années 1960. Les Sex Pistols, avec leur manager Malcom McLaren, sont l'incarnation la plus célèbre de ce mouvement. Ils ne sont toutefois pas les seuls à avoir mis en route le mouvement punk. Autant à Londres qu'à New York, des groupes se forment avec ce même esprit d'indépendance face à l'industrie musicale ; The Clash, The Damned, The Ramones, The Deadboys et bien d'autres encore ont démontré qu'il était possible de faire de la musique rock sans faire appel aux « *majors*² ».

Le punk offre aux jeunes désillusionnés du chômage et de la classe ouvrière, mais aussi aux adolescents déçus par la vie et par la société moderne en général, une cure contre l'ennui. Il ouvre aussi une porte aux jeunes, qui n'étaient jusqu'alors que des spectateurs dans la scène rock, sans réel pouvoir de participation à la construction de cette scène qui est censée être la leur. Le mouvement punk est avant tout le mouvement du « *do it yourself* » : personne n'a besoin d'être un génie pour former un groupe, produire des spectacles et enregistrer des disques. Au lieu d'être là, à attendre la prochaine grande vague musicale qui déferlera sur l'industrie, le punk propose de participer directement en développant son sens de l'autonomie. Plutôt que d'attendre que les médias à grande diffusion disent aux jeunes quoi penser, le punk suggère la création de « *fanzines*³ », de journaux, de bandes dessinées. Avec un peu d'effort et de coopération, il est possible de publier et de distribuer cette littérature. Un tel mouvement d'implication personnelle mène à d'autres possibilités : l'emploi et l'activisme.

La scène *underground* montréalaise est fortement influencée par le mouvement punk. Beaucoup moins mélodique que le *heavy metal*, le punk se veut plus une philosophie de vie à la thématique anarchisante qu'un véritable courant musical. D'ailleurs, les groupes punks sont souvent formés de musiciens peu expérimentés, parfois débutants, contrairement aux formations *heavy metal*, lesquelles comptent en général d'excellents musiciens qui sont nombreux à avoir complété une formation classique. Les punks, eux, pensent que tout le monde peut jouer de la guitare, qu'il suffit d'en avoir une entre les mains.

-
2. Principales compagnies de disques qui sont actuellement au nombre de 5 et qui contrôlent 85% du marché du disque.
 3. Magazines spécialisés dans divers styles marginaux de musique, produits par et pour les amateurs.

Mouvement urbain, le punk réinstalle le présent avec le slogan « *No Future* » et prône un système de valeurs qui est, à prime abord, l'inverse du système de valeurs de la société moderne : mépris du travail, de l'éducation, de la famille, de la campagne. Les punks préconisent une vie intense et courte, marquée par l'usage fréquent de drogues dites dures.

Il est indéniable que le punk a toujours existé pour choquer. On n'a qu'à regarder le titre des pièces et l'attitude générale des punks : « *Orgasm Addict* » ou « *Oh Shit* » des Buzzcocks, « *Now I Wanna Sniff Some Glue* » des Ramones, sans parler du fameux « *Fuck Off* » que les Sex Pistols ont adressé à Bill Grundy, animateur anglais adulé, en direct sur la chaîne BBC. Toutefois, la finalité du punk n'est pas simplement de choquer, mais bien de choquer suffisamment pour pousser les gens vers des extrêmes, ce qui doit leur permettre de réfléchir et de remettre leur vie en question. En fait, la véritable grandeur du punk ne réside pas dans le fait d'insulter une personne reconnue à la télévision, mais bien dans le fait que le punk développe une importante sous-culture capable d'envoyer promener ce que représente cette personne, sa chaîne de télévision et toute la culture de masse basée sur une société de consommation bête et ennuyeuse.

Chez les punks, le code vestimentaire est plus varié et plus complexe que chez les *metalheads* : jupes inégales, pantalons troués de partout, collants percés, treillis militaires ou autres vêtements kaki du surplus d'armée, blousons aux inscriptions personnalisées, badges de tissu cousus sur les vêtements et les sacs, bref tout un arsenal de vêtements refaits, réarrangés, découpés et déchirés. L'essentiel réside dans la touche personnelle, la transformation imposée à un morceau qui permet de se l'approprier, l'idée étant de ne pas tomber dans une logique de mode saisonnière et de consommation de vêtement prépensés et prêts-à-porter. La coiffure comporte également plus de variétés que chez les *metalheads* : couleurs vives, coupes variées avec alternance de rasage et de longueurs différentes, *dreadlocks* et *mohawk* (une bande de cheveux relevée au milieu d'un crâne rasé). Selon Claude Rivière, les punks cherchent une revalorisation de l'apparence par des antimodèles :

Le masquage coloré du punk est rite d'élévation de statut mais aussi, à travers la crinière cimier et la coloration vive et variée du corps paré, tentative d'identification à l'animal mâle attrayant, affirmation de la paternité potentielle chez celui qui aspire à remplacer structurellement son propre père. Dans le carnaval, le masque est plutôt moyen de pression sur autrui en se dérobant à la relation personnelle, mais là aussi, il vise à occuper le terrain du pouvoir et de la séduction. De telles situations sont, comme les

rituels d'inversion de statut, mobilisatrices de symboles chargés d'affects d'une grande puissance. Le rite d'exhibition masque le faible derrière la force. C'est aussi un déploiement d'agression symbolique par des personnes de position inférieure contre les détenteurs d'un pouvoir (Rivière 1995 : 130).

Nous avons voulu faire ressortir que les deux inspirations culturelles de la scène *underground* montréalaise sont de nature contestataire et qu'elles vont à l'encontre de la « structure » dont parle Turner. Le monde du *heavy metal* en est un de mystère, de peur et d'horreur, peuplé de monstres et de démons, ce qui n'est pas sans rappeler la *communitas* tribale, dont les membres, en état liminaire, sont en relation avec la mort et le surnaturel. Dans le cas du mouvement punk, il est aussi question de contestation, mais celle-ci est développée de façon plus directe : c'est le rejet systématique du « système » ; autrement dit, c'est le refus des valeurs politiques, sociales et religieuses qui ont cours dans la société occidentale. Il y a donc là une inversion du système de valeurs qui, bien que se présentant différemment, fait appel, dans les deux cas, à l'antistructure, c'est-à-dire à un schéma extérieur aux normes sociales habituelles. Que ce soit en enregistrant des albums en marge du système des « majors », en se faisant percer et tatouer le corps ou, tout simplement, en adoptant un mode de vie différent de la majorité, les membres des *communitas* punk et *metal* sont dans un état liminoïde.

La scène montréalaise

La scène rock *underground*, c'est un ensemble de groupes musicaux aux styles difficilement commercialisables à grande échelle et donc boudés par les médias populaires comme les stations de radio commerciales, la presse écrite à grand tirage et la télévision. Toutefois, en raison justement de ce manque d'appui des médias à grande échelle, on crée des réseaux de diffusion initiés et supportés par les amateurs eux-mêmes, d'où le terme *underground*, car ces réseaux sont étrangers aux grands circuits commerciaux. Il se tisse donc des liens étroits entre les différents acteurs du milieu rock *underground*. Pour reprendre les termes d'un journaliste français à propos de la scène *underground* française :

[...] la distance entre l'artiste et le public y est réduite et le mouvement s'organise autour d'une scène hyperactive qui ne compte que sur ses propres forces ; les salles se remplissent, les *fanzines* et les *fan-club* se multiplient, l'auto-production règne. Ce joyeux merdier recycle « punkitudes » à la

française et se réapproprie l'esprit rock politisé (*L'officiel de la musique* 1997 : 178).

La situation à Montréal est semblable : les jeunes qui veulent voir et entendre d'autres styles de musique que ceux qui sont diffusés sur les ondes des stations de radio commerciales n'ont d'autre choix que de s'impliquer dans la création et la diffusion de groupes locaux.

Ce mode d'organisation donne un pouvoir concret aux artisans de cette scène. En s'impliquant directement dans la formation de groupes, de *fanzines*, de compagnies de disques, en organisant des spectacles *underground* et des événements spéciaux afin de promouvoir la scène, les jeunes acquièrent une certaine confiance puisqu'ils bénéficient de l'appui d'un public grandissant. À Montréal au cours des dernières années, on a assisté à des événements très importants pour le milieu *underground*, notamment l'ouverture de deux salles consacrées à l'alternatif. Le café Chaos, situé sur la rue Saint-Denis, est une coopérative de travail qui fait bar et restaurant, en plus de proposer, à moindre prix, des concerts de groupes plus ou moins débutants. La salle de l'X sur la rue Sainte-Catherine consacre également ses soirées aux concerts punk, *metal* ou à toute autre forme de musique dite extrême. L'ouverture de cette salle a été rendue possible grâce à l'initiative de jeunes punks du centre-ville. Ce sont eux qui ont monté le projet, fait la recherche de subventions et qui gèrent l'entreprise depuis son ouverture.

Le bilinguisme caractérise la scène montréalaise. En effet, la majorité des groupes écrivent et chantent dans les deux langues, soit le français et l'anglais. De plus, lorsqu'ils chantent en français, ils emploient plutôt le québécois populaire, utilisant le joul, les anglicismes et les jurons. Cette langue donne aux chansons un style des plus originaux. Le multiculturalisme est une autre particularité de la scène montréalaise qui, à l'image de la ville de Montréal, est une mosaïque de langues et de cultures différentes. Par exemple, le dernier album de Grim Skunk, *Fieldtrip*, comporte des chansons dans cinq langues (anglais, français, arabe, espagnol et grec), enregistrées par le groupe lui-même, mais aussi par quelques collaborateurs. Ce phénomène est de plus en plus répandu dans le milieu de l'*underground* montréalais. Le mélange des traditions et des langues, qui se vit au quotidien à Montréal, se reproduit dans la musique, comme dans d'autres domaines.

La scène montréalaise n'est pas unique au Québec car, partout en province, on présente aussi des concerts. Ceux-ci sont organisés par les jeunes (maisons

de jeunes, associations étudiantes, adolescents seuls ou aidés d'adultes) ou par les groupes eux-mêmes, qui prennent contact avec diverses associations pour offrir leurs services musicaux. Ainsi, à travers tout le Québec, des liens se tissent entre ceux qui partagent les mêmes idées et les mêmes goûts.

Les collaborations entre le Québec et d'autres régions du monde deviennent également de plus en plus nombreuses. C'est grâce entre autres à Internet que des groupes entrent en contact, qu'ils communiquent ensemble d'un bout à l'autre du monde, s'échangent des informations, s'envoient des disques, organisent des tournées (lors desquelles ils s'invitent mutuellement à faire les premières parties de l'un et de l'autre) et que les *fans* en profitent pour s'écrire des commentaires sur les groupes. Un ensemble de réseaux s'organise donc, formant une communauté imaginaire qui, parfois, se matérialise et qui peut se concevoir comme un « *ethnoscape* » ou, mieux, comme un « *musicscape* ». Lorsque certains de ces réseaux se développent, leurs responsables créent parfois des compagnies ou des associations qui se consacrent à la promotion internationale de la scène locale. L'*underground* est, en fait, constitué d'une myriade de scènes locales éparpillées partout à travers le monde et qui tentent d'entrer en contact pour former, ensemble, un réseau de collaborations leur permettant d'affirmer leur indépendance et de se passer des grandes compagnies de disques. Le local tente d'acquérir une portée globale. Toutefois, c'est définitivement par le concert que se exprime vraiment l'énergie de cette sous-culture.

Le rituel du concert

Lors d'un concert *underground*, un grand nombre de spectateurs se massent devant la scène et, sous l'effet de la musique et aussi, parfois, des drogues et de l'alcool, s'expriment de façon explosive. Le « *trashdancing* », le « *stage-diving* », le « *body surfing* », le « *head banging* » sont tous des gestes et des mouvements qui, lorsqu'on les aperçoit en vrac pour la première fois, semblent former un champ de bataille. Pourtant, derrière ce simulacre de guerriers du chaos se profile une véritable organisation avec ses règles et ses codes. Lorsqu'on assiste à un concert *heavy metal* pour la première fois, on est toujours frappé de voir l'immense masse mouvante que forment les « *slamdancers* » devant la scène, masse qu'on appelle « *mosh pit* ». Qu'on la nomme « *trash* » ou « *slam* », cette danse, sans forme et sans chorégraphie, consiste à se lancer littéralement les uns sur les autres, les bras repliés sur la poitrine pour se protéger. Cette danse fait partie intégrante de l'ambiance de contestation de ces concerts. À travers

cette forme d'expression corporelle, les jeunes semblent se soulager de leur propre colère (Arnett 1996 : 83). Le *trashdancing*, même s'il porte en lui-même l'agression, se pratique toujours selon certaines règles et certains codes de conduite. Les *mosh pit* sont en quelque sorte des simulacres de perte de contrôle, puisque certaines frontières ne sont jamais dépassées et, si elles le sont, c'est par accident. Des façons régionales de « trasher » se sont même développées. À Rimouski, on a popularisé un *trash* circulaire et en Abitibi, un *trash* de filles pour certaines chansons.

L'origine de cette gestuelle du *trash* ou du *slam* remonte aux débuts du mouvement punk, avec la danse du « pogo », qui se pratiquait à Londres lors des spectacles des Sex Pistols et des autres concerts punk. La danse du « pogo » consistait à se remuer sur place, les bras le long du corps, debout ou par terre, comme animé de convulsions semblables à celles d'une crise d'épilepsie. Au premier coup d'œil, cette danse s'apparente à des séquences de transe rituelle vaudou ou à d'autres traditions dans lesquelles le rituel de la transe est intégré. Lorsque le punk et le *heavy metal* se sont unis dans le *hardcore*, les gestuelles des deux traditions se sont confondues : le mélange du *pogo dancing* des punks et du *headbanging* des *metalheads*, animé par le rythme plus rapide et violent du *hardcore*, a donné le *trash* et le *slam*. Le *bodysurfing*, quant à lui, est possible lorsque la foule, à l'avant de la scène, est bien compacte. Cette pratique consiste alors à se hisser, ou à se faire hisser, au-dessus de la foule et à se laisser choir de tout son long, sur le dos ou sur le ventre, au-dessus des gens, qui lèvent alors leurs bras afin de soutenir le *surfer*. Lorsque tout fonctionne bien, celui-ci est transporté d'un bout à l'autre de la salle, partout où il y a assez de monde pour le soutenir. Cette pratique est devenue fort courante dans les concerts *underground*. Une autre façon de faire du *bodysurfing* consiste à faire du *stage-diving*, c'est-à-dire à grimper sur la scène (ce qui est déjà, en soi, un exploit plus ou moins difficile selon la salle dans laquelle le concert a lieu) et à plonger littéralement dans la foule, en espérant que les gens nous rattrapent. Ensuite, si tout se passe bien, on fait du *surf* sur cette marée humaine. Il arrive souvent que plusieurs personnes à la fois fassent du *surf* au-dessus de la foule. Cette pratique constitue un spectacle en soi, toujours impressionnant pour les non-initiés. Lors de certains concerts, les musiciens eux-mêmes, acteurs principaux du rituel du spectacle, se prêtent aussi au jeu du *stage-diving* et du *bodysurfing*, en se projetant dans la foule, souvent à la fin du concert ou, quelquefois, quand le chanteur a un micro sans fil, pendant une chanson. Évidemment ces passages constituent toujours des moments intenses pour les spectateurs, qui sont heureux de transporter des gens qu'ils admirent et adulent.

La plupart de ces pratiques ont lieu à chaque spectacle *underground* de la scène montréalaise, parfois malgré l'interdiction de monter sur la scène pour plonger. En effet, certaines salles embauchent de nombreux gardes de scène, communément appelés *bouncers*, qui sont chargés de surveiller le *mosh pit*, de sortir les gens qui risquent de se faire écraser entre la foule et la barrière et, aussi, de retenir ceux qui veulent monter sur la scène faire un *stage-dive*. Certains y parviennent malgré tout et c'est, pour eux, une petite victoire sur l'autorité, en même temps qu'un bref instant de célébrité. Il y a là, croyons-nous, des contre-pouvoirs, qui s'opposent aux pouvoirs établis par diverses manipulations symboliques et qui visent généralement les points forts de la société : les puissants, les notables, les riches, l'autorité en général.

Lors des concerts, le désir des *fans* de faire partie du spectacle devient bien réel avec des pratiques comme le *stage-diving*. Ce mouvement exprime certainement un désir de se confondre au spectacle, d'en faire partie. De la même façon, les musiciens qui sont sur scène et qui se jettent dans la foule expriment aussi le désir de faire partie de la foule, de l'embrasser, de s'y fondre. Ainsi, les niveaux, les catégories se mélangent, réduisant la distance entre l'artiste et le spectateur. Tout se passe comme si les individus de la masse grouillante voulaient devenir des personnes, c'est-à-dire des gens reconnus par le groupe, et que les personnes ou superpersonnes que sont les musiciens sur scène voulaient se fondre dans la masse des individus, comme pour aller à l'encontre du « *star system* » qui fabrique les superpersonnes, ou les VIP (*Very Important Persons*), dans nos sociétés de consommation.

Ce n'est que dans un type bien particulier de spectacle qu'on observe les pratiques de *stage-diving*, de *surfou* de *trash*, soit celui de la scène *underground* punk, rock, *hardcore* et *metal*. Il n'y a pas de *stage-diving* ni de *trash* dans les concerts de « *boys-band* », comme les Backstreet Boys, ou dans ceux de vedettes comme Céline Dion ou Éric Clapton, parce que, dans ces cas, on veut que les choses restent comme elles sont, c'est-à-dire que les superpersonnes restent des superpersonnes que les spectateurs peuvent aduler. On ne veut pas mélanger les catégories, car les spectateurs-individus sont là pour aduler et les personnes-idoles sont faites pour être adulées. Dans le cas qui nous intéresse, en même temps que les individus de la foule anonyme admirent et adulent les « performeurs », ils veulent s'élever à leur niveau, se fondre dans leur catégorie et être ainsi reconnus par leurs pairs du milieu *underground* en se hissant systématiquement au-dessus de la foule, en grimpant sur la scène quelques secondes et en se faisant soutenir et promener par les individus en-dessous. De

l'autre côté, les « performeurs », qui sont censés être bien à part dans leur statut de VIP, se mêlent à la foule en s'y jetant et, parfois, en « trashant » avec elle, comme pour s'y fondre.

D'après les témoignages recueillis et nos propres observations, le *trash* s'avère être un véritable rite cathartique dans lequel le pouvoir des faibles est déployé avec force. Malgré son apparente violence, le *trashdancing* est un mode de communication, de communion entre les membres de la *communitas underground* qui sont présents au concert. Tout le monde y a déjà participé. Le *trash* (dans lequel nous incluons toutes les autres formes de mouvements typiques de ces spectacles) est l'expression gestuelle de l'énergie ressentie lors de l'écoute de ce genre de musique. Le *trash* est un exutoire, une catharsis, une fausse bataille, un chaos organisé. En effet, le champ de bataille que semble représenter le *mosh pit* à l'avant de la scène reste toujours à l'intérieur de frontières que tous les habitués connaissent et respectent le plus possible. Les règles sont simples ; elles ont pour but qu'il y ait le moins de blessures possible. Il faut donc que les danseurs laissent les objets ou les vêtements durs, pointus ou coupants à l'extérieur du *trash*, ce qui exclut donc les bouteilles, les vestes en cuir et les bijoux trop gros. Il faut également replier les coudes sur soi et non les garder relevés, pour ne pas faire mal aux autres ; il faut être attentif à tout ce qui se passe autour de soi, car il peut arriver que quelqu'un tombe et se retrouve sous cette marée humaine, dans quel cas il faut l'aider à se relever. La même chose se passe lors des *stage-diving* : pour ceux qui reçoivent, il faut être sur le qui-vive afin de bien attraper et, pour celui qui plonge, il faut le faire de manière à ne pas blesser les gens dans la foule. Les informateurs ont aussi parlé du respect qu'il fallait avoir pour les musiciens qui sont sur scène lorsque l'on fait du *stage-diving* : il ne faut pas s'attarder sur la scène et déranger le public ou les musiciens. Il y a donc certaines règles à respecter malgré les apparences de folie typiques du *trash*. Certains répondants disent même que le *trash* est une danse sociale, car elle comporte un côté civilisé tout en permettant un contact avec la foule en délire.

La pratique qui mène le plus souvent à des blessures lors des concerts *underground metal* et punk est certainement le *stage-dive*. Tous les informateurs ont une histoire d'horreur à raconter concernant une blessure qu'ils ont subie lors d'un plongeon ou à l'arrivée d'un plongeur. Cela peut être une dent cassée lors d'une collision de deux têtes, un nez cassé par une botte reçue lors du passage d'un *surfer*, un genou meurtri par un glissement alors qu'on tentait de retenir quelqu'un au-dessus de la foule ou, plus grave, un bras ou une jambe

cassée à cause d'un plongeur non amorti, c'est-à-dire un *stage-dive* qui se termine sur le sol, soit parce que la personne n'a pas vérifié qu'il y avait bien des gens là où elle plongeait, soit parce que les gens au sol n'ont pas vu le plongeur arriver et ne l'ont pas attrapé. Le *stage-diving* est considéré par nos informateurs comme une étape allant plus loin que le *trash* dans la recherche du plaisir procuré par les sensations fortes. C'est une question de défi, de *challenge*, c'est plus difficile et plus risqué, mais lorsque l'on en surmonte les étapes, on devient un peu un héros, en plus d'avoir la sensation de planer. Le plaisir semble être associé au risque et au danger.

La libération par le *trash* implique aussi, en plus du défoulement évident, une sorte de négation de la douleur, donc du corps, comme si on voulait oublier son enveloppe corporelle, ce qui n'est pas sans rappeler de nombreux rites initiatiques. On veut aussi se perdre dans la foule, se fondre à la masse, devenir partie intégrante d'un tout, être une personne et non plus un individu. C'est comme une impulsion vers le communautaire, qui est en fait ici *communitas*, car elle renferme toutes les caractéristiques « turneriennes ». Le *mosh pit* représente un élan vers cet état d'égalité qui règne à l'intérieur de la *communitas*. Nous pensons que le *trash* marque un puissant désir d'appartenance tout en étant une démonstration de virilité. Une question demeure toutefois : pourquoi ces jeunes ont-ils tant besoin de se défouler ?

« Un moment donné on va toucher le fond » : la pente descendante

Il y a une idée très répandue dans la *communitas* de la musique *underground*, soit celle de la défaillance du « système ». Englobant les sphères politique et religieuse ainsi que les sphères économique et sociale, le « système » est perçu comme un tout qui ne fonctionne pas, en particulier à cause de l'argent et du capitalisme. Toutefois, cette conception n'est pas vécue comme une sorte de malédiction inévitable, comme une tare qu'il faut subir. Elle se présente plutôt comme un constat lucide de la souffrance, de la pauvreté, de la guerre, de la faim, bref de tout ce qui fait que le monde peut être perçu négativement.

La *communitas underground* partage, avec l'idéologie hippie de la génération précédente, la contestation et le rejet d'une vision du monde transmise par les adultes. Une profonde différence existe cependant entre ces deux *communitas*. Pour les hippies, le monde devait être pris d'assaut par les jeunes et devait être changé. Ivres des innovations qu'amenèrent les années 1960, exaltés d'être jeunes en si grand nombre et aidés d'un climat économique favorable, les

hippies croyaient pouvoir vraiment changer le monde. Ils souhaitent faire de la Terre un immense terrain de jeu où l'amour libre, le partage et l'éveil de la conscience par les drogues seraient les nouvelles lois. Par contre, chez les jeunes qui s'inscrivent dans un des courants plus récents, développés dans les années 1980 avec l'avènement du *metal* et du punk, changer le monde n'est pas un projet. Il faut plutôt se débrouiller pour être heureux. Le monde étant ce qu'il est, c'est-à-dire « pourri », on ne peut rien y changer. On tente donc de profiter des bons moments, on se serre les coudes, car les conditions de vie sont souvent précaires, et on tente de mener sa passion musicale jusqu'au bout, même si, par le fait même, on se marginalise.

Dans les deux cas, on attend la transformation globale de la société, mais la grande différence qui sépare la génération *punk-metal* et la génération hippie (à laquelle appartiennent souvent les parents des premiers) est que ces transformations sont fondamentalement opposées : elles sont le reflet inversé l'une de l'autre. Les hippies des années 1960-1970 attendaient avec optimisme que le monde devienne meilleur, alors que les punks et les *metalheads* attendent, eux, que le monde s'écroule. Il y a, en effet, dans cette *communitas*, un courant de pensée qui prend parfois des airs de fin du monde. Le capitalisme sauvage est perçu comme un monstre à grandes dents qui croque tout sur son passage, laissant derrière lui un monde plus laid, plus sale, moins vivable et moins vivant. Les gens que nous avons rencontrés attendent que ce monstre soit repu, qu'il ait tout dévasté sur son passage, pour pouvoir, après, recommencer à neuf.

Cette attitude s'apparente à celle des groupes religieux étudiés par Balandier qui appuient leur croyances sur des thèmes apocalyptiques et qui attendent la fin du monde dans l'espoir de l'instauration d'un ordre meilleur. Ceux-ci peuvent, à cet égard, se rapprocher de notre groupe d'étude :

Si l'on regarde de près les groupes religieux qui fonctionnent selon ces caractéristiques, on s'aperçoit que, dans l'attente de l'apocalypse qui détruira et de l'âge d'or qui construira mieux, les fidèles, par leurs pratiques, par leurs rites, par les discours qui sont tenus, vivent dans un registre absolument imaginaire. Ils vivent dans un monde social imaginaire qui est très souvent la figure inversée du monde social réel. La transposition, dans l'attente de l'avènement apocalyptique et de l'avènement constructeur, est imaginaire ; elle fait mettre la société en quelque sorte à l'envers ; elle donne à vivre symboliquement, pendant les pratiques, sur le mode d'une société retournée où les désavantagés du réel deviennent les avantagés du rêve (Balandier 1979 : 16).

Sans associer le milieu *underground* à un groupe religieux, on devine, en écoutant les gens interrogés, que l'idée d'un changement prochain qui permettrait aux gens comme eux de mieux vivre est sous-jacente. Voyons, en ce sens, comment l'un des informateurs a répondu lorsqu'interrogé sur sa vision de l'avenir :

Je suis pas très optimiste, on est dans une longue descente vers je sais pas où, un moment donné on va toucher le fond et va falloir regarder vers je sais pas où. Il y a beaucoup trop de dangers, de laisser-aller, de gaspillage, d'inhumanité. Il va falloir redéfinir ce qu'on veut car les jeunes n'ont plus confiance dans les institutions pis les valeurs actuelles (Edouard).

On serait donc sur une pente descendante, on assisterait au déclin d'une société, à la fin d'une ère néfaste, à laquelle il faut échapper comme on peut. En attendant de toucher le fond, il faut s'amuser, célébrer, se défouler pour se libérer de toute la colère qu'on éprouve vis-à-vis de ce monde laid, car il reste, malgré tout, un peu de beauté en ce monde et la musique représente, pour la communauté *underground*, un moyen d'être heureux et de se débarrasser, au moins symboliquement, de ce qui constitue la laideur.

Les concerts que les jeunes organisent deviennent, pour eux, des célébrations rituelles qui inversent la réalité tout comme le font les groupes religieux de Balandier. Les désavantagés du réel deviennent les avantagés du rêve, et les avantagés du réel deviennent les désavantagés du rêve. Comment cela se produit-il ? Les informateurs nous ont tous dit que lors des concerts, les défoulements tels que le *trash*, le *stage-diving* et le *surfleur* procuraient un état d'euphorie qui leur permettait d'atteindre un bien-être, la sensation de faire partie d'un tout. Chacun avait le sentiment de devenir alors une personne reconnue par ses pairs et de ne plus être un individu perdu dans la masse. Les spectateurs deviennent, le temps d'un concert, les élus de l'*underground* : les *fans* grimpent sur scène, inversant ainsi les rôles entre *fan* et « performeur » ; ils survolent la foule en délire au moyen du *surf*. Les performeurs qui, le lendemain, redeviennent tondeurs de gazon, sont pour l'heure des héros, des modèles en scène, bref, ils deviennent, l'instant d'un concert, les favorisés (les vedettes). Pourtant, au quotidien, artistes et amateurs de l'*underground* sont souvent des étudiants, des travailleurs aux petits boulots ou des jeunes de la rue. Ils sont comme en flottement, en état d'attente, dans un espèce d'entre-deux, dans une adolescence qui se prolonge et qui provoque un malaise social. Ils figurent parmi les désavantagés du réel. À l'inverse, lors de ces concerts *underground*, ceux qui, dans la réalité, sont les décideurs, les riches et l'autorité

en général, sont symboliquement agressés. C'est le cas de la politique et de la religion, c'est aussi le cas des policiers, des multinationales et de tous ceux qui représentent l'autorité. Dans le fantasme des célébrations musicales des jeunes de la scène *punk-metal*, le pouvoir est donc inversé l'instant d'un concert.

L'une des images les plus utilisées dans l'univers *heavy metal* est sans doute la figure de Satan, l'ange rebelle, symbole ultime de contestation dans la tradition judéo-chrétienne. Que ce soit dans les vidéoclips, sur les affiches, sur les pochettes de disques ou dans les paroles des chansons, l'image du diable occupe une place de choix dans l'iconographie *heavy metal*, et ce depuis ses débuts. Comme dans de nombreux autres systèmes religieux, cette représentation démoniaque ne manque pas, comme le dit Michel Maffesoli, « d'avoir une fonction fondatrice même si elle peut être ponctuellement destructrice » (Maffesoli 1988 : 67). En effet, Satan veut rétablir le chaos originel. Il désire instaurer, à la place de l'ordre cosmologique établi par Dieu, la possibilité de l'avènement d'un désordre nouveau. Satan veut inverser les choses, remuer le monde et la création de Dieu, un peu comme tentent de le faire les jeunes de la scène *underground*. Ce symbole contestataire qu'est le Diable résume tout à fait ce que nous tentons d'expliquer : la culture *underground punk-metal* se construit sur une inversion de la réalité qui a pour objet premier de mettre les faibles à la place des forts et de renverser symboliquement le pouvoir.

Le rite de passage

Les formes de rites de passage des sous-cultures adolescentes actuelles sont le fruit de bricolages ludiques, souvent semblables, sur le plan de l'exécution, à ceux des sociétés dites tribales, mais elles comportent toutefois des différences fondamentales sur le plan idéologique : les concerts *underground* n'existent pas pour confirmer une agrégation à l'ensemble de la société mais, au contraire, pour exprimer l'aliénation vis-à-vis du système social existant.

Pour Turner, les concerts rock peuvent se comparer à des scènes rituelles auxquelles la plupart des anthropologues travaillant dans des sociétés non industrialisées ont déjà assisté. C'est aussi ce que nous avons constaté en observant et en participant à plusieurs concerts. Dans les deux cas, il y a synthèse du visuel, de l'auditif, du tactile, du spatial, du viscéral, stimulés par la danse, la transe, le chant et parfois l'usage de drogues. Cependant, il ne faudrait pas pousser la comparaison trop loin. Le rituel tribal est un phénomène qui engage

la société en entier, qui est global et partagé par tous les membres de la société. La *communitas*, dans ce cas, n'est pas un regroupement volontaire de ses membres, mais bien la mise en place, par l'autorité locale, d'une cellule fermée. La *communitas* rock *underground* se présente plutôt comme un groupe rassemblant les individus momentanément et sur une base volontaire. Vidées du sens de l'épreuve, beaucoup de mises en scène de cette culture peuvent être perçues comme relevant davantage du ludisme narcissique. Pourtant, l'épreuve est toujours présente dans ces rituels, avec le *trash*, le *surf* et le *stage-diving* qui sont en quelque sorte des défis que les jeunes se lancent entre eux et pour eux-mêmes, au lieu d'être des processus globaux et obligatoires les faisant devenir des hommes ou des femmes. Toutefois, le *trash* est aussi une démonstration de virilité, de force, de courage et d'audace qui, même si elle n'est pas reconnue par le monde des adultes et par la société en général, est perçue, par les acteurs eux-mêmes, comme un rite initiatique permettant au simple amateur de musique d'accéder à la culture des concerts *underground* et à son ambiance chaotique. Le fait de se faire percer une partie du corps inhabituelle ou de se faire tatouer, deux pratiques qui semblent plutôt douloureuses, est aussi, pour certains acteurs de la scène *underground*, un défi à relever pour se sentir appartenir à un groupe.

En termes « turnériens », la *communitas* rock relève d'un état liminoïde plutôt que d'un état liminaire : le choix d'entrer dans la *communitas*, dans ce cas, n'est pas dirigé par une autorité sociale qui fait partie d'une logique nécessaire. Toutefois, nous ne croyons pas que cela réduise l'importance de la logique interne de la culture *underground* et, par le fait même, celle de la construction du sujet à l'intérieur de cette culture postmoderne. En fait, le concert *underground* est aussi une fête qui, comme beaucoup d'activités collectives ayant pour but de rassembler des gens dans l'allégresse, se veut un rite qui renverse l'ordre du quotidien, qui vainc la banalité, qui bouleverse l'ordre des choses.

Conclusion

De concert avec Arnett, nous pensons que les jeunes des sociétés industrialisées et actuelles peuvent se sentir étrangers à leur milieu. Dans certains cas, celui des jeunes du milieu *underground* par exemple, ils peuvent se sentir aliénés vis-à-vis de leur milieu d'origine et se construire une attitude cynique et rebelle pour le contredire. Toutefois, contrairement aux conclusions d'Arnett,

nous ne croyons pas que ce processus soit nécessairement néfaste pour les jeunes. Notre recherche a plutôt démontré le contraire. Les gens que nous avons rencontrés n'ont rien de glauque, de désespéré et de triste : ils sont plutôt débrouillards, lucides, dynamiques, imaginatifs, travailleurs et intelligents. Ils n'attendent aucun appui pour vivre et faire ce qu'ils aiment, ils construisent une scène musicale originale et indépendante, et ils se forgent des réseaux de relations afin de donner des concerts à travers le pays et même le monde. Bref, ils tentent réellement de se construire un monde différent de celui qu'ils contestent.

Après tout, le but ultime de toute cette culture musicale n'est-il pas de célébrer, de faire la fête ? Et, dans un monde comme le nôtre, après des décennies d'un système étatique, univoque, capitaliste, monolithique et industrialisé, n'est-il pas normal que l'homme postmoderne redécouvre et « réinstalle » la fête comme moyen d'expulser le démon du « moi », de « l'ego » et, ainsi, qu'il se fonde dans l'action solidaire du groupe ? Nous abondons, pour conclure, dans le sens d'Ambrogio Artoni quand, dans son article « Fête et post-modernité... », il parle du jeu qui n'a d'autre but que lui-même et qui reste tout de même intrinsèquement sérieux :

Le ludisme est le symptôme le plus éclatant de l'impulsion vers la socialité. À l'inverse, toute manifestation de socialité authentique se doit de contenir un minimum de ludisme. (...) l'homme postmoderne s'aménage des espaces de plus en plus importants lorsqu'il s'agit du jeu communautaire, de la confusion dans le plaisir commun du partage, opposant ainsi au colossal vidéogramme des réseaux télématiques la revendication de sa propre existence dans le monde (Artoni 1996 : 368).

Ainsi, les jeunes de la scène *underground* montréalaise jouent à faire des concerts *heavy metal* et punk à l'intérieur desquels ils inversent la réalité et célèbrent un monde imaginaire qui pourrait bien se révéler être le monde de demain, puisque, comme l'annonce Maffesoli, de plus en plus, c'est le temps des tribus : comme au temps des Huns, des Ostrogoths et des Celtes, des barbares aux cheveux longs qui, ayant soif de conquêtes, voulant instaurer un nouvel ordre et renverser cette société tellement civilisée, s'attaquent aux pouvoirs établis. Peut-être s'agit-il ici de quelque chose de plus qu'une inversion symbolique du pouvoir. Peut-être que, comme le soutient Turner dans le cas de certains genres de loisirs, dans le cas du liminoïde, il y a dépassement des limites du système. Peut-être, comme pour Adam lorsqu'il a croqué la pomme, y a-t-il une véritable violation du système et, seulement ainsi, comme le dit

Umberto Eco, la structure d'un système peut-elle être vraiment comprise (Eco 1973 : 173).

Lorsqu'on esquisse en graffiti sur une porte, « À mort les chiens », ce n'est pas parce que cette porte doit rester fermée mais, au contraire, parce qu'elle doit être enfoncée pour déboucher sur autre chose.

Références

- Amaya, Benjamin, 1997, *Social Life and Worldviews of Adolescents in the Metropolitan Area of San Jose, Costa-Rica*. Thèse de doctorat, Département d'anthropologie, Université Laval.
- Arnett, Jeffrey J., 1996, *Metal Heads : Heavy Metal Music and Adolescent Alienation*. Oxford, Westview Press.
- Artoni, Ambrogio, 1996, « Fête et post-modernité. La performance orale de l'homme néo-ethnique » : 359-368, dans André Carénini et Jean-René Jardel (dir.), *De la tradition à la post-modernité. Hommage à Jean Poirier*. Paris, Presses universitaires de France.
- Balandier, Georges, 1979, « Violence et anthropologie » : 9-22, dans A. Bruston et M. Maffesoli (dir.), *Violence et transgression*. Paris, Anthropos.
- Boucher, Manuel, 1998, *Rap expression des lascars. Significations et enjeux du rap dans la société française*. Paris, L'Harmattan.
- Chastagner, Claude, 1997, « L'Autre du rock » : 235-240, dans *Actes du colloque L'altérité dans la littérature et la culture du monde anglophone*. Le Mans, Publications de l'Université du Maine.
- Da Matta, Roberto, 1995, *Carnavals, bandits et héros. Ambiguïtés de la société brésilienne*. Paris, Seuil.
- Douglas, Mary, 1971, *De la souillure. Essai sur les notions de pollution et de tabou*. Paris, Maspéro.
- Eco, Umberto, 1973, « Is There a Way of Generating Aesthetic Messages in Edenic Language ? », *Bann and Bowlt* : 173-176.
- Gennep, Arnold Van, 1909, *Les rites de passage*. Paris, Émile Nourry.
- , 1924, *Le folklore : croyances et coutumes populaires françaises*. Paris, Stock.
- I.R.M.A., 1997, *L'officiel de la musique. Guide annuaire des musiques actuelles*. Paris, I.R.M.A.
- Maffesoli, Michel, 1979, « La violence ou le désir du collectif » : 171-196, dans A. Bruston et M. Maffesoli (dir.), *Violence et transgression*. Paris, Anthropos.
- , 1988, *Le temps des tribus*. Paris, Meridiens Klincksieck.
- , 1993, *La transfiguration du politique, la tribalisation du monde*. Paris, Meridiens Klincksieck.
- Perreault, Hugues, 1996, *La musique rock : guide de base pour le deuxième cycle du secondaire*. Mémoire de maîtrise, Faculté de musique, Université Laval.
- Rivière, Claude, 1990, *Les rites profanes*. Paris, Presses universitaires de France.
- Scholl, Sharon L., 1996, *String Quartet Performance as Ritual*. Jacksonville, Jacksonville University Press.

- Segalen, Martine, 1998, *Rites et rituels contemporains*. Paris, Nathan.
- Slama, Alain-Gérard, 1979, « Transgression et rituel en musique » : 131-149, dans A. Bruston et M. Maffesoli (dir.), *Violence et transgression*. Paris, Anthropos.
- Turner, Victor, 1967, *The Forest of Symbols*. Ithaca, Cornell University Press.
- , 1969, *The Ritual Process*. Chicago, Aldine.
- , 1974, *Dramas, Fields and Metaphors*. London, Cornell University Press.
- , 1978, « Comments and Conclusions » : 276-296, dans B. Bacock, *The Reversible World*. London, Cornell University Press.
- , 1986, *From Ritual to Theater*. New-York, Performing Arts Journal Publications.
- , 1987, *The Anthropology of Performance*. New York, Performing Arts Journal Publications.
- , 1990, *Le phénomène rituel : structure et antistructure*. Paris, Presses Universitaires de France.
- Walser, Robert, 1993, *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. London, Wesleyan University Press.