

**Le heavy metal érigé en contre-culture dans le cadre du Record Labeling Hearing :
une sous-culture en émergence entre stigmatisation et reconnaissance**

Marc-Antoine Gendreau

Thèse présentée à la
Faculté des études supérieures et postdoctorales
dans le cadre des exigences du programme de
Maîtrise ès arts en criminologie

Département de criminologie
Faculté des sciences sociales
Université d'Ottawa

« How can you help your child make the right choices about violent messages [in music?](...)[I]f your child is exclusively preoccupied with heavy metal music, you may want to get more involved and find out why. (...) [T]alk with your child about how one's choice of music is a barometer of mental health. [Dr.] Joe Stuessy points out that kids need to be as aware and conscious of their mental diet as they are of their physical diet, because both contribute to their sense of well-being. Opting for a diet of heavy metal music means you are ingesting graphic messages about hatred, murder, suicide, sadomasochism, Satanism, and just generally depressing and negative themes. "Try moving away from heavy metal to normal rock and roll," he suggests. »

Tipper Gore, *Raising PG Kids in an X-Rated Society* (1987, p. 76-78)

REMERCIEMENTS

Je voudrais ici remercier plusieurs personnes qui ont contribué au succès de ce travail.

J'offre mes sincères remerciements à Jean-François Cauchie d'abord et surtout pour la direction de cette thèse, mais aussi pour son support à travers l'ensemble de mes études universitaires. Son amitié, ses encouragements et son enthousiasme ont été pour moi des sources de motivation et j'ai trouvé en lui un allié qui m'a permis de grandement élargir mon horizon intellectuel. Je ne pourrais suffisamment le remercier pour s'être intéressé à mon sujet de recherche, nos nombreuses discussions stimulantes et pour les longues heures qu'il a contribué à l'élaboration de ce projet. Enfin, je le remercie également pour son empathie et sa patience pendant certaines périodes difficiles au courant des dernières années. Merci l'ami.

Je transmets également un merci sincère à Line Beauchesne et Patrice Corriveau d'avoir acceptées d'examiner ce travail. Leurs nombreux commentaires ont été indispensables afin de raffiner mon projet de recherche et de rendre plus claires mes réflexions.

Je tiens aussi à remercier tous mes amis et ma famille élargie pour leur support pendant ce projet. Un merci spécial à Tina Desabrais pour ses nombreux conseils, son encouragement tout au long de mes études et de notre amitié. Rock on!

À mes trois frères, Jean-Sébastien, Alexandre et Guillaume, merci d'avoir été patients pendant mes longues absences de nos séances de jeux vidéo. Merci aussi pour votre encouragement et l'humour qui règne en permanence entre nous.

Je suis également très reconnaissant à ma conjointe, Véronique Dupuis. Ce travail aurait été irréalisable sans ses judicieux conseils au niveau de la rédaction, son aide avec Refworks et ma bibliographie et son support pendant mes moments de doute. Merci de me rendre si heureux.

Enfin, à ma mère, Sylvie, et son conjoint, Alain, je désire exprimer ma reconnaissance pour leur inébranlable support. Ce projet aurait été impossible sans leur appui et les innombrables sacrifices qu'ils ont faits afin de permettre à moi et mes frères de grandir en santé et de poursuivre nos études.

SOMMAIRE

La thèse analyse un document intitulé *Record Labeling Hearing* (RLH) (1985), qui reprend dans son intégralité une séance qui s'est tenue au Congrès des États-Unis à propos du contenu jugé problématique de certains albums de musique. Au cœur de cette séance, se retrouve le *Parents Music Resource Centre* (PMRC), un groupe de pression qui voit le jour en 1984. D'après le PMRC, les albums avec des paroles traitant de sexe, de violence, d'occulte, de drogues et d'alcool méritent l'autocollant du « Parental Advisory : Explicit Lyrics » afin d'avertir les parents des thématiques abordées. La séance réunit des sénateurs du Congrès américain, les membres du PMRC et des alliés de ces derniers, dont la *National Parent/Teacher Association* (NPTA), ainsi que des représentants de l'industrie de la musique et trois artistes. Nous verrons dans la thèse qu'en fait, c'est le heavy metal que le PMRC et ses alliés visaient lors du RLH et non par exemple certains contenus transversaux à divers types d'albums de musique. A cette époque, la sous-culture du heavy metal était encore en émergence et pour tout dire bien fragile. En 1985, elle était même menacée de fragmentation en raison de la popularité de certains de ses sous-genres. Or, en présentant le heavy metal comme une contre-culture, le RLH a aidé ce genre musical à se constituer en véritable sous-culture.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	ii
SOMMAIRE.....	v
LISTE DES ACRONYMES.....	ix
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I: LE HEAVY METAL ET LES CONCEPTS DE SOUS-CULTURE ET DE CONTRE-CULTURE.....	6
1.1 Concepts clés : les sous-cultures et contre-cultures.....	6
Sous-cultures.....	6
Contre-cultures.....	14
1.2 Un survol de l’histoire du heavy metal.....	15
1.3 Le heavy metal : une sous-culture ou une contre-culture?	32
1.4 Le heavy metal : une sous-culture déviante.....	41
1.5 Le heavy metal à l’époque du Record Labeling Hearing (RLH): une sous-culture déviante établie ou en émergence?	43
CHAPITRE II : LE PARENTS MUSIC RESOURCE CENTRE (PMRC) ET LE RECORD LABELING HEARING (RLH).....	45
2.1 Le contexte sociohistorique qui a mené à la création du PMRC et à la séance RLH.....	45
2.2 Le PMRC : ses origines et ses luttes avant le RLH	47
2.2.1 Le Premier amendement et la liberté d’expression.....	51
2.2.2 Quatre notions-clés dans le droit constitutionnel américain : l’incitation à des gestes illégaux, l’indécence, le blasphème et l’obscénité.....	54
2.3 L’entrée en scène du RLH et la menace législative.....	61

4.3.2 Le statut transgressif du heavy metal gagne en éclat.....	109
4.3.3 L'appauvrissement de la signification des paroles et des symboles.....	110
4.3.4 Les dessous de l'application du programme PAL.....	112
CONCLUSION.....	116
ANNEXES.....	120
Annexe A – Les participants au RLH.....	120
Annexe B – La liste du <i>Filthy Fifteen</i>	125
BIBLIOGRAPHIE.....	126
Œuvres citées.....	126
Autres lectures recommandées.....	135
Arrêts et procès cités.....	136
DISCOGRAPHIE.....	137

LISTE DES ACRONYMES

ACLU	<i>American Civil Liberties Union</i>
BDSM	Bondage, Discipline, Domination, Soumission et Sadomasochisme
CCCS	<i>Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies</i>
FCC	<i>Federal Communications Commission</i>
MPAA	<i>Motion Picture Association of America</i>
MTV	<i>Music Television</i>
NPTA	<i>National Parent/Teacher Association</i>
NWOAM	<i>New Wave of American Metal</i>
NWOBHM	<i>New Wave of British Heavy Metal</i>
PAL	Le programme <i>Parental Advisory Label</i>
PMRC	<i>Parents Music Resource Centre</i>
RIAA	<i>Recording Industry Association of America</i>
RLH	<i>Record Labeling Hearing</i>
SVODA	Sexe, Violence, Occulte, Drogues et Alcool
VHS	<i>Video Home System</i>

INTRODUCTION

C'est d'abord en tant qu'adepte du heavy metal depuis notre enfance que nous souhaitons en savoir plus sur un autocollant noir et blanc apposé sur la pochette de la majorité des albums qui nous intéressent : « Parental Advisory : Explicit Lyrics¹ ». Encore adolescent, nos « recherches » nous apprennent que l'autocollant (parfois imprimé directement sur la pochette de l'album) fut créé par le *Parents Resource Music Centre* (surtout connu sous ses initiales *PMRC*), un groupe de pression qui voit le jour en 1984, avec pour but de lutter contre les paroles de musique qu'il juge inacceptables. D'après le *PMRC*, les albums avec des paroles traitant de sexe, de violence, d'occulte, de drogues et d'alcool méritent l'autocollant du « Parental Advisory : Explicit Lyrics » (aussi connu sous le nom du *programme PAL*, l'acronyme représentant le *Parental Advisory Label*), afin d'avertir les parents des thématiques abordées. Nous aborderons ces thèmes de paroles que le *PMRC* juge inacceptables par l'entremise de l'acronyme *SVODA* (sexe, violence, occulte, drogues et alcool).

Or, le 19 septembre 1985, le *PMRC* a l'opportunité d'exposer et de débattre des solutions qu'il propose lors d'une séance au Congrès des États-Unis portant sur le contenu de la musique et des paroles sur les albums (« *on contents of music and the lyrics of records* »). Cette séance réunit des sénateurs du Congrès américain, les membres du *PMRC* et les chercheurs et auteurs qui les appuient, la *National Parent/Teacher Association (NPTA)*, ainsi que des représentants de l'industrie de la musique et trois artistes : John Denver, un chanteur-compositeur de folk rock; Frank Zappa, musicien et réalisateur artistique d'avant-garde qui mélange le rock, le blues et le jazz, et enfin Dee Snider, chanteur du groupe heavy metal *Twisted Sister*. Il s'agit du *Record Labeling Hearing before the Committee on Commerce, Science and Transportation, United States Senate, Ninety-ninth Congress, first session, on contents of music and lyrics of records, September 19 1985*. Cette séance, que nous surnommons le *RLH* – un acronyme qui représente le *Record Labeling Hearing*, soit l'une des appellations communément utilisées pour référer à

¹ « Avertissement parental : paroles à contenu explicite » (traduction libre).

cette séance – avait donc non seulement permis au PMRC de faire valoir sa désapprobation des paroles de musique à caractère SVODA, mais aussi de proposer des solutions tant auprès de Sénateurs américains qu’auprès du grand public, puisqu’il s’agit à l’époque d’une séance hautement médiatisée. Disposant entre autres des pressions institutionnelles et médiatiques d’une séance publique tenue au Congrès américain, le PMRC arrive à une entente avec les grandes maisons de disque représentées par la *Recording Industry Association of America* (RIAA) et cette dernière adopte et applique volontairement le programme PAL.

En sillonnant la littérature qui s’intéresse à exposer l’histoire du heavy metal et de sa sous-culture, nous constatons que les auteurs qui abordent le RLH présentent la séance comme l’un des événements les plus significatifs dans l’histoire des luttes menées par les diverses forces conservatrices et religieuses américaines contre les supposés dangers du heavy metal (Weinstein, 2000, p. 249; Walser, 1993, p. 137-138; Kahn-Harris, 2007, p. 27)

« The most significant battle [against heavy metal] was fought at a United States Senate hearing held in Washington, D.C., during September 1985. [The Record Labeling Hearing] provided a platform for, and bestowed legitimacy on, the fundamentalist positions against rock and especially heavy metal.

The cultural conservative case was broadcast to the general public by the mass media, which found the circus atmosphere of the hearings to be congenial. The general public learned from these hearings that heavy metal was, if not diabolical, at least in very bad taste » (Weinstein, 2000, p. 249).

Nos discussions personnelles avec un grand nombre d’adeptes du heavy metal nous font aussi voir que cette perspective du RLH en tant qu’événement de grande importance pour le heavy metal ne se limite pas qu’aux chercheurs qui se sont penchés sur son histoire. Lors de notre première lecture de la transcription du RLH, nous avons toutefois constaté une caractéristique importante dans son contenu : les membres du PMRC et leurs alliés (d’autres organismes, des chercheurs, des journalistes et plusieurs des sénateurs siégeant au RLH) affirment à plusieurs reprises qu’ils s’intéressent aux paroles avec des thématiques SVODA à travers *l’ensemble* de l’industrie de la musique aux États-Unis et non en lien avec le seul heavy metal (ils donnent notamment beaucoup d’attention aux paroles de Sheena Easton et de Prince, deux artistes pop). Ailleurs, ils soutiennent qu’ils s’intéressent

aux paroles dans la musique rock ou ce qu'ils appellent le *porn rock*, alors que d'autres fois encore, ils font référence au heavy metal. Il semblait donc y avoir une confusion chez les membres du PMRC et leurs alliés quant à la cible de leurs efforts, et ce, directement au niveau de leurs témoignages lors du RLH. Les chercheurs qui ont analysé le RLH ajoutent à la confusion de la cible du PMRC en présentant celle-ci soit comme l'ensemble de l'industrie de la musique (Korpe, 2004, p. 184), soit comme la musique populaire (LeVine 2009, p. 46; Osegueda, 2008 dans Espejo (2008), p. 117-123), soit comme la musique rock (Chastaganer, 1999, p. 12; Hein, 2003, p. 193; Nuzum, 2001; Weinstein, 2000, p. 249), soit encore comme le seul heavy metal (Bénard, 2008, p. 122; Phillipov, 2012, p. 91). Enfin, aucun de ces chercheurs n'a abordé la question de la présentation de la culture du heavy metal comme cible en soi du RLH (par exemple, en tant que sous-culture ou contre-culture). Étant donné l'omniprésence de l'autocollant PAL sur les albums de heavy metal (mais aussi de la musique rap), nous nous sommes intéressés à étudier le RLH. Pour rappel, nos lectures initiales de la littérature indiquaient que le programme PAL vit le jour en raison du RLH et que ses modalités et critères d'application furent établis dans le cadre de négociations et débats lors de cette séance.

Notre recherche a été avant tout guidée par le postulat que lors du RLH, la sous-culture du heavy metal était encore en émergence et pour tout dire, encore bien fragile. En 1985, elle était même menacée de fragmentation en raison de la popularité de certains de ses sous-genres. Or, nous verrons plus loin que c'est en présentant le heavy metal comme une contre-culture que le RLH a aidé ce genre musical à se constituer en véritable sous-culture et à quitter ainsi un statut qui n'était encore qu'embryonnaire. Le RLH a d'ailleurs donné au heavy metal une cohérence sous-culturelle qui tient toujours. Autre grand constat, dont découle celui qui vient d'être mentionné, c'est bien le heavy metal – et plus précisément sa sous-culture en émergence – que le PMRC et ses alliés visaient lors du RLH et non, par exemple, certains contenus dans des paroles de chansons.

Cette thèse sera divisée en quatre parties distinctes. Dans le premier chapitre, nous présenterons les perspectives théoriques qui ont guidé notre recherche, ainsi qu'un survol de l'histoire du heavy metal. Les éléments essentiels qui font du heavy metal une sous-culture seront donc présentés, particulièrement dans son contexte américain, ainsi que

l'ensemble de la littérature portant sur les questions des sous-cultures et des contre-cultures. L'objectif dans ce chapitre est de permettre au lecteur d'avoir une bonne vue d'ensemble de la littérature portant sur les sous-cultures et contre-cultures, mais surtout de comprendre comment le heavy metal a pu lui-même devenir une sous-culture (via notamment son statut socioculturel pendant les années 1980 aux États-Unis).

Dans le deuxième chapitre, nous présenterons le PMRC et le RLH afin de fournir un contexte à notre analyse et aux conclusions qui en sont ressorties. Il sera premièrement question d'exposer le contexte socioculturel des États-Unis pendant les années 1980 et les attaques menées par les conservateurs religieux contre le heavy metal à cette époque. Nous retracerons ensuite les origines et les luttes du PMRC, avec une attention particulière à certaines notions du droit constitutionnel américain qui encadrent et limitent la mise en œuvre des mesures législatives que proposent le PMRC et leurs alliés lors du RLH. Nous présenterons la séance du RLH, et évaluerons son rôle en lien avec la croisade morale menée par le PMRC et ses alliés.

Notre troisième chapitre est consacré à la démarche méthodologique que nous avons privilégiée. Nous débuterons avec une présentation de notre matériel de recherche, soit la transcription du RLH, ainsi que la technique de collecte de données que nous avons utilisée, soit l'analyse documentaire. Nous présenterons ensuite les méthodes d'analyse que nous avons employées, les perspectives théoriques ayant guidé le choix de ces méthodes et nous terminerons en présentant les méthodes d'analyse en question, soit l'analyse du discours et le codage.

Dans le quatrième chapitre, nous présenterons les résultats du RLH ainsi que les résultats de notre analyse de cette dernière en deux sections. Dans la première section, nous entreprendrons d'abord une présentation des résultats du RLH, dont le programme du *Parental Advisory Label* (programme PAL) et ses effets sur la sous-culture du heavy metal. Dans la seconde section, nous présentons les résultats de notre analyse qui appuient notre premier constat, soit que la sous-culture du heavy metal était la véritable cible du PMRC et de ses alliés lors du RLH, mais qu'on la présente en tant que contre-culture à cette fin. Enfin, nous proposerons dans la dernière portion de ce chapitre que cette présentation du

heavy metal en tant que contre-culture a permis à la sous-culture du heavy metal d'évoluer et de ne plus être en état d'émergence.

Enfin, il nous faut préciser que certaines sections de notre thèse offrent de l'information pouvant sembler superflue (notamment au niveau de la présentation de l'histoire du heavy metal et du droit constitutionnel encadrant les efforts du RLH). Il nous semble au contraire important de fournir le plus d'information possible au lecteur afin de lui permettre de comprendre comment, lors du RLH, une sous-culture musicale en plein essor et fondamentalement définie par sa déviance symbolique s'est retrouvée redéfinie par des entrepreneurs moraux conservateurs étroitement liés à l'appareil politique américain. Nous verrons ainsi comment la sous-culture du heavy metal a été doublement marginalisée, d'abord dans le cadre des débats qui prennent place lors de la séance du RLH et ensuite dans l'application de la technique de contrôle des musiques marginales (le programme PAL). Nous souhaitons que notre travail permette au lecteur de comprendre comment le RLH a permis au PMRC et à ses alliés de faire appel à l'autorité de l'État afin de contrôler des conduites marginales. Plus encore, notre travail a montré que cette mise au pilori a pu se faire sans que le PMRC et le RLH ne soient assujettis aux limites constitutionnelles qui auraient dû empêcher ce type de contrôle si le PMRC et leurs alliés avaient tenté de procéder par une mesure législative et non par un régime alternatif au droit. Notre recherche contribuera non seulement à aiguïser le regard sociologique sur le RLH, mais aidera aussi les membres de la sous-culture du heavy metal à mieux saisir les effets du RLH sur son développement (sous-)culturel. Enfin, l'ensemble de ce travail vient modestement pallier une revue de littérature (quasi) absente sur la thématique embrassée : à notre connaissance, et à l'exception d'une courte publication qui analyse des articles déposés lors du RLH en vue d'établir des comparaisons « raciales » entre le heavy metal et le rap (Binder, 1993), il n'existe aucun travail scientifique spécifiquement consacré au RLH. La littérature que nous avons dépouillée à son sujet en traitait toujours brièvement et n'offrait aucune véritable analyse de son contenu.

CHAPITRE I: LE HEAVY METAL ET LES CONCEPTS DE SOUS-CULTURE ET DE CONTRE-CULTURE

Dans le présent chapitre, nous présenterons les éléments essentiels pour comprendre en quoi les concepts de la sous-culture et de la contre-culture viennent éclairer le statut du heavy metal à l'époque du RLH. D'abord, nous explorerons les concepts de la sous-culture et de la contre-culture, dans le but de présenter et soutenir les concepts essentiels sur lesquels repose cette thèse. Dans un second temps, nous examinerons le heavy metal en mobilisant ces concepts, afin de déterminer si, à l'époque du RLH, le heavy metal formait soit une sous-culture ou une contre-culture. Afin de soutenir notre position dans ce dernier débat, nous entreprendrons ensuite un survol de l'histoire du heavy metal en suivant le développement de sa musique et de ses autres objets culturels. Nourris par le matériel présenté dans ce chapitre, nous nous affairerons ensuite à préciser davantage le statut culture du heavy metal en portant attention à son caractère transgressif intégral. Enfin, la dernière section de ce chapitre précisera davantage le développement culture du heavy metal à l'époque du RLH. Plus globalement, l'objectif de ce chapitre sera d'offrir un survol de la question de la culture du heavy metal, afin de la situer à l'époque du RLH et de comprendre comment certains la mobilisent en tant que sous-cultures là où d'autres y voient une contre-culture.

1.1 Concepts clés : les sous-cultures et contre-cultures

Sous-cultures

Aujourd'hui, la sous-culture est un concept qui trouve sa place tant dans le vocabulaire des sociologues que dans celui du public, mais tant avec les uns que les autres, il reste souvent imprécis (Bennet, 1999, p. 605 dans Kahn-Harris, 2007). Comment comprendre un tel flou autour de cette notion ? Peut-être d'abord parce que le concept de « sous-culture » est mobilisé pour décrire un énorme éventail de phénomènes culturels, souvent d'ailleurs liés à des attitudes ou des comportements qu'auraient en commun des

jeunes – pensons à l'état d'esprit des membres d'un camp d'été, d'un comité universitaire ou encore d'un groupe de jeunes délinquants (Roberts 1978, p. 112) – mais aussi parce qu'il s'agit d'un concept relatif : la sous-culture du hip-hop, par exemple, se situe notamment dans le cadre de la culture américaine, mais cette dernière peut aussi être perçue comme une sous-culture dans le cadre de la culture nord-américaine ou occidentale. Il s'agit donc d'un concept parfois difficile à saisir à la fois parce qu'il opère au niveau de traits culturels spécifiques à des sous-groupes très divers mais aussi parce que ces sous-groupes ne vivent pas dans un monde désincarné. Ils peuvent certes se distinguer les uns des autres sur toute une série d'aspects culturels mais s'inscrire parallèlement dans une même culture plus large (celle d'un village, d'une nation, de l'Occident). Ils peuvent donc à la fois se distinguer et se ressembler, culturellement parlant.

Le concept de sous-culture puise ses origines dans deux grands courants sociologiques, l'un a ses racines aux États-Unis (l'école de Chicago, qui naît dans les années 1920-1940) et l'autre au Royaume-Uni (le *Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS), qui apparaît au courant des années 1970) (Williams, 2007). Bien que nous n'ayons pas l'espace dans le cadre de ce travail pour retracer l'histoire complète du développement de ces deux courants, aujourd'hui – et à l'époque de notre sujet d'étude, soit en 1985 – le concept de sous-culture retient de ces deux courants toute une série d'études qui nous informe sur la manière dont le concept s'applique dans notre cas au heavy metal.

Du côté américain, le concept hérite d'un éventail d'études sur divers groupes dans les milieux urbains, dont l'étude de Cressey (1932) sur la sous-culture du « taxi-dance », ou encore l'étude des musiciens de jazz et des fumeurs de marijuana menée par Becker (1985). Les études des sous-cultures du côté des États-Unis étaient concentrées sur les groupes minoritaires dans les milieux urbains et positionnaient la formation des sous-cultures en tant que réactions à une culture dominante inaccessible en raison de divers facteurs, dont l'urbanisation, l'isolement social et la pauvreté. Ces études s'intéressent donc principalement au comportement déviant des sous-cultures américaines et présentent ces dernières dans l'optique des *problèmes* qu'elles posent à un modèle écologique de la culture, donc à leur capacité de déstabiliser l'équilibre d'une société hétérogène. Bref, dans

le courant américain, l'étude des sous-cultures se fait à partir d'une approche ethnologique et l'on s'intéresse aux liens perçus entre la sous-culture et le comportement déviant ou criminel. Historiquement, l'étude des sous-cultures chez les criminologues opère typiquement dans une optique similaire (Williams, 2007).

Du côté du CCCS, les chercheurs prônent plutôt une approche néo-marxiste et s'intéressent aux différentes sous-cultures au Royaume-Uni qui prennent forme après la Seconde Guerre mondiale. Ils les inscrivent au cœur de la lutte entre les classes sociales. Si une grande diversité de sous-cultures existe et contribue à la diversité culturelle du pays, la configuration de ces sous-cultures semble surtout s'organiser selon des divisions entre classes économiques. Les sous-cultures que les chercheurs du CCCS étudient sont toutefois perçues comme étant des solutions *symboliques* pour les jeunes de la classe ouvrière au Royaume-Uni; des solutions qui visent à exprimer leur opposition au sort que leur réserve la vie dans la classe ouvrière s'ils suivent le chemin de leurs parents, mais aussi à dénoncer la domination de la bourgeoisie (Clarke et al., 1976 dans Williams, 2007). Alors que du côté des États-Unis certains chercheurs, dont Cohen (1955) et Cloward (1968 dans Short, 1968) associent aussi l'apparition des sous-cultures à des divisions entre classes économiques – ils parlent des gangs que forment les jeunes hommes de la classe ouvrière dans les grandes villes américaines – la sous-culture se présente chez ces chercheurs davantage comme une solution *concrète* aux problèmes structurels de la société chez les jeunes de la classe ouvrière. Du côté des études du CCCS, qui s'intéressent notamment aux sous-cultures des teddy boys, des mods et des skinheads (Hall et Jefferson, 2003), les chercheurs proposent donc une approche méthodologique fondamentalement différente de celle de l'École de Chicago : alors que ces derniers prônent une approche ethnographique qui étudie les problématiques et les effets engendrés par les sous-cultures, le CCCS s'intéresse principalement à une analyse sémiotique du style chez les sous-cultures (Williams, 2007). Si les études américaines déploient le concept de sous-culture dans la mesure où celle-ci permet d'expliquer la pathologie derrière les comportements délinquants, les études du CCCS, elles, mobilisent le concept de sous-culture afin de déconstruire le sens différentiel que donnent certains groupes à l'égard d'objets culturels et de pratiques sociales (Williams, 2007). Le CCCS prend par exemple comme objet d'étude

les items les plus banals en raison de la forme symbolique qu'ils prennent lorsqu'ils sont manipulés par les membres d'une sous-culture (les souliers, manteaux, bijoux, etc.) (Hebdige, 2002).

L'étude contemporaine des sous-cultures dans les trente dernières années a donc produit de nouveaux courants qui approfondissent certaines réflexions entamées chez l'un ou l'autre des deux courants (Williams, 2007). Pour ce travail, nous situons surtout notre réflexion sur la sous-culture dans le courant des études du CCCS, même si nous nous penchons aussi sur la question de la capacité du heavy metal à inciter à la déviance et à montrer des résistances concrètes à l'ordre social instauré par la culture dominante.

Nous partageons ainsi la définition de Gelder (2005), pour qui les sous-cultures sont des « groupes de gens qui se représentent en marge ou à l'écart de la norme en raison de leurs intérêts particuliers ou de leurs pratiques sociales » (Williams, 2007, p. 1) (traduction libre). À son tour, Barker (2008) précise que la sous-culture renvoie à un mode de vie propre à un groupe qui se distingue par rapport à la société dominante (Barker, 2008, p. 322). Il est à noter que ni Gelder (2005) ni Barker (2008) ne lient la conception des sous-cultures à des résistances concrètes ou symboliques.

Comment déterminer qu'un regroupement de gens forme une sous-culture ? Dans le cadre d'une revue de littérature portant sur les études sous-culturelles, Williams (2007) présente cinq concepts analytiques-clés : le style, la résistance, les espaces et médias, la réaction sociale et l'identité et l'authenticité (notre traduction).

1) Style

Sans surprise, le style est davantage un sujet d'étude du côté du CCCS. Williams (2007, p. 578) indique que le style renvoie aux manières dont les sous-cultures affirment leur identité par un processus de *bricolage* (Clarke, 1976 b dans Williams, 2007) : des objets – par exemple l'habillement, la coiffure, les bijoux ou la musique – sont créés, réappropriés ou modifiés dans le cadre du « temps de détente » (*'leisure time'*), là où les forces culturelles dominantes ne s'imposent peu ou pas (donc, contrairement à l'école ou

dans la famille). Il y a donc une assignation différentielle envers ces objets : après être passé au travers du processus de *bricolage*, ces objets n'ont plus la même assignation pour les membres de la sous-culture que pour le public (ou ceux que les membres reconnaissent parfois comme étant les 'outsiders'). Le style vestimentaire, par exemple, permet alors non seulement à un membre d'une sous-culture de symboliquement affirmer son identité individuelle, mais aussi son appartenance à une sous-culture et l'identité collective de cette dernière.

2) Résistance

Les objets culturels et les pratiques qui différencient les sous-cultures de la culture dominante opèrent parfois en tant que symboles ou gestes qui servent à se prononcer à l'égard de relations de pouvoir (Williams, 2007, p. 580), en particulier celles qui sont perçues comme étant subies de manière injuste chez les membres des sous-cultures. Selon Williams (2007), cette résistance varie tant au *niveau* des inégalités de pouvoir que l'on dénonce (elle peut ainsi aller d'une opposition à l'autorité parentale jusqu'à une dénonciation de la détérioration des communautés traditionnelles chez la classe ouvrière) qu'aux *types* de résistance offerte : certaines sous-cultures offrent une résistance purement symbolique, alors que d'autres offrent une résistance en proposant des alternatives concrètes destinées à corriger les situations d'inégalité que leurs membres subissent. Chez la plupart des membres des sous-cultures «jeunes» ('youth sub-cultures'), le style fonctionne comme forme de résistance au monde des adultes, que ce soit à travers des styles de coiffure, divers types d'habillements, ou encore des paroles de chansons obscènes en générant l'inconfort chez leurs parents et autres adultes (Williams, 2007). Toutefois, pour que ce type de résistance symbolique soit effectif chez les sous-cultures qui s'identifient comme étant transgressives ou déviantes, il nécessite une réaction réprobatrice de ceux au pouvoir.

3) Espaces et médias

Les études des sous-cultures démontrent que celles-ci opèrent dans des cadres d'espaces locaux, translocaux ou même virtuels qui relient leurs membres (Bennet et Peterson, 2004 dans Williams, 2007). Le fait d'être en mesure de situer et de bien comprendre ces espaces nous permet de voir que malgré les distances, certaines sous-cultures agissent à l'échelle internationale. Bien que certaines études aient situé des sous-cultures dans des espaces locaux fixes (voir notamment l'étude de Cressey, en 1932, sur le taxi-dance-hall en tant qu'espace culturel chez les jeunes femmes, ou encore l'étude de Gaines, en 1992, sur les adeptes du heavy metal dans les banlieues), Williams (2007) reprend Bennet et Peterson (2004, dans Williams, 2007) afin d'indiquer que les sous-cultures des jeunes se situent typiquement à un niveau translocal, ce qu'ils définissent comme étant « (...) widely scattered local scenes drawn into regular communication around a distinctive (...) lifestyle ». Afin de mieux comprendre comment une sous-culture qui se diffuse à travers une multitude d'espaces locaux garde néanmoins une relative cohésion, Fine (1979, dans Williams, 2007) propose une distinction entre l'idioculture – soit « a system of knowledge, beliefs, behaviors, and customs shared by members of an interacting group » – et une sous-culture, soit un ensemble d'idiocultures qui s'enclenchent les unes avec les autres par l'entremise de moyens de communication directs et indirects (Fine et Kleinman, 1979 dans Williams, 2007). Williams (2007) fournit alors comme exemple la distribution d'objets culturels (dont la musique et les vêtements), les groupes de musique en tournées, les festivals de musique et autres types d'événements permettant aux idiocultures de se connecter et de former un réseau translocal. Les sous-cultures existent donc au niveau de ce réseau. Les espaces virtuels, dont les médias imprimés et Internet, facilitent aujourd'hui grandement la communication entre idiocultures, permettant dès lors aux sous-cultures d'amplifier l'étendue de leur caractère translocal (elles peuvent plus facilement échapper au seul niveau régional pour se rendre à l'échelle nationale voire même internationale).

4) Réaction sociale

Williams (2007) présente une distinction entre les médias utilisés par les « insiders » – les magazines et forums Internet formeraient ce que Thornton (1996, p. 137, dans Williams, 2007) surnomme les « micro-médias » – et les médias des « outsiders ». Ces outsiders sont à leur tour « (...) responsables de la catégorisation et classification des sous-cultures, ce qui conduit par la suite soit à la marginalisation ou à l'inclusion (« spectacularizing ») des divers éléments des sous-cultures » (Williams, 2007, p. 583-584). Comme mentionné ci-haut avec les concepts du Style et de la Résistance, c'est la réaction sociale de ces Outsiders (et surtout ceux qui disposent d'un pouvoir sur les membres de sous-culture) qui va inciter à la participation des membres avec plusieurs objets et des gestes propres à leur sous-culture. Vu que les sous-cultures cherchent à se différencier de la culture dominante, la réaction sociale apparaît comme étant un concept central à leur existence. Elle permet au groupe de savoir qu'il est vu comme marginalisé voire hors de la norme (Gelder, 2005). La réaction sociale des Outsiders peut aussi avoir des effets négatifs concrets pour les membres de ces sous-cultures, à commencer par « la menace, pour les adeptes du heavy metal et du punk dans la Californie des années 1980, d'être placé dans des centres de détention juvénile ou de santé mentale » (Rosenbaum et Prinsky, 1991 dans Williams, 2007, p.585) (traduction libre). On peut aussi mentionner la condamnation de trois adeptes du heavy metal (surnommés le *West Memphis Three*), mais dans ce cas, pour le meurtre de trois jeunes garçons. Les *West Memphis Three* ont été accusés d'avoir eu des inclinations meurtrières à cause des paroles et d'objets culturels propres au heavy metal (Berlinger et Sinofksy, 1996 dans Williams, 2007). Toujours dans cette catégorie, Williams (2007) nous rappelle que les réactions sociales des outsiders peuvent avoir des effets de légitimation à l'égard des efforts de résistance posés par les sous-cultures et que l'attention médiatique tout aussi bien agir en tant que publicité et aider au recrutement des membres pour certaines sous-cultures.

5) Identité et authenticité

Si Williams (2007) reconnaît que l'omniprésence de la dichotomie « insider / outsider » dans l'histoire de la littérature qui porte sur les sous-cultures renvoie à une simplification des relations entre sous-cultures et cultures dominantes, il estime qu'il s'agit néanmoins d'une dichotomie que les membres des sous-cultures emploient eux-mêmes afin de se positionner par rapport à la culture dominante. Williams est cependant conscient que dans une perspective sociologique, ce concept ne rend pas justice à la complexité de la formation d'identités dans le cadre des sous-cultures. Il cite alors le concept de capital culturel de Bourdieu (1986) comme ayant permis aux études sur les sous-cultures de développer un regard plus nuancé. Williams (2007) reprend également l'étude de la culture des clubs de Thornton (1996 in Williams, 2007) à titre d'étude charnière dans le domaine de la sociologie des sous-cultures, en introduisant le concept de *capital sous-culturel* :

« Thornton's (ibid) study of club cultures in the UK extended Bourdieu's concepts to the idea of 'subcultural capital', capital that insiders use to both distinguish themselves from outsiders and internally differentiate themselves from others in the scene. Subcultural capital may be either objectified, for example, through hair styles or record collection, or embodied through knowing how to talk, dress, or dance in appropriate ways. Both forms – objectified and embodied – are purposively used by young people to express the personal and social layers of subcultural identity. As a method of insider/outsider distinction, subcultural capital is either present or absent. As a method of creating internal hierarchies, it is valued, traded, and expressed in specific situations. Subcultural capital thus signifies a more general social-psychological practice of social identification. Thornton's work also highlights the negotiated value attached to claims of authenticity » (Williams, 2007, p. 586).

Le concept du capital sous-culturel permet aux membres de sous-cultures de se situer non seulement par rapport aux Outsiders, mais aussi de créer une hiérarchie interne et de se situer par rapport aux autres membres. C'est en passant par ce concept que les membres peuvent ainsi déterminer l'authenticité de chacun d'entre eux et de juger si, par exemple, un autre membre se situe en périphérie de la sous-culture, sans connaissance de produits culturels jugés de qualité (ce qu'on appelle un « *poser* ») ou s'il est plutôt fortement investi dans la sous-culture et donc connaisseur/expert par rapport aux divers produits et pratiques culturels (Larsson, 2013).

Nous reprendrons les concepts analytiques de Williams (2007) pour l'étude des sous-cultures dans la section 1.3, lorsque nous nous pencherons sur la question du heavy metal en tant que sous-culture ou contre-culture.

Contre-cultures

C'est Yinger (1960) qui propose d'abord la notion de contre-culture. Alors que les sous-cultures sont des cultures *à l'intérieur* d'autres cultures, c'est-à-dire des regroupements de gens qui se différencient de la culture dominante, mais qui continuent à opérer en son sein, les contre-cultures se différencient *aussi* de la culture dominante : elles cherchent à renverser l'ordre social et à réorganiser l'ensemble de la culture dominante dans lesquelles elles se trouvent.

Les contre-cultures *s'opposent* donc aux normes et aux valeurs de cette culture dominante mais surtout elles espèrent traduire cette opposition en un meilleur futur pour *l'ensemble* de la culture dominante, désormais *provisoire*, dans laquelle elles ont pris forme. Outre l'opposition aux normes et aux valeurs de la culture dominante, d'autres éléments permettent d'identifier les contre-cultures et notamment de les différencier des sous-cultures. Nous présentons ci-dessous une synthèse des caractéristiques permettant d'identifier les contre-cultures mises de l'avant par Roberts dans *Toward a Generic Concept of Counter-Culture* (1978):

- 1) « Elles doivent fournir une voix d'opposition à la culture dominante et cette voix dénonciatrice doit se faire entendre des deux sexes et par tous les âges. Pour être des contre-cultures, ces cultures doivent soutenir leurs membres dans toutes les facettes de leurs vies et elles doivent proposer des changements sociaux viables pendant au moins une génération;
- 2) Leur opposition doit être inflexible à l'égard d'une ou plusieurs valeurs si centrales à la culture dominante qu'un changement au niveau du statut de cette valeur serait dévastateur et changerait le caractère essentiel de la culture dominante;
- 3) Elles doivent prendre forme à *l'intérieur* de la culture dominante et espérer avoir un effet sur le futur de celle-ci (elles ne doivent donc pas provenir de l'extérieur ni être engagées dans un processus de préservation de leur culture);
- 4) Enfin, elles doivent envisager un modèle de vie alternatif pour la culture dominante, mettre de l'avant une idéologie constructive et ne pas se limiter

à perpétuellement se situer en opposition aux valeurs de la culture dominante » (Roberts, 1978, p. 121-122) (traduction et synthèse libre).

Avant d'entreprendre une discussion au sujet du heavy metal en tant que sous-culture ou contre-culture, nous proposons dans la prochaine section de nous appuyer sur la littérature scientifique pour dresser un survol de son histoire.

1.2 Un survol de l'histoire du heavy metal

Soucieux de la limite d'espace disponible dans le cadre de ce travail, nous ne pouvons offrir une généalogie complète du heavy metal. De plus, nous partageons également l'avis de Weinstein (2000) qu'il n'existe pas de définition absolue de ce qui constitue la musique rock, rock n' roll, heavy metal (ou de n'importe quel autre genre ou sous-genre de musique). Chaque genre de musique (et ses sous-genres) existe et évolue dans différents contextes socioculturels et forme un bricolage qui ne peut être défini qu'à partir d'un aspect particulier ayant à son tour sa propre généalogie (Weinstein, 2000, p. 11). C'est notamment le cas au niveau des frontières entre différents genres de musique et tout consensus cherchant à situer un groupe de musique dans un (sous)genre ou un autre n'est jamais absolu. D'ailleurs, les discussions sur les frontières des sous-genres et de l'inclusion ou exclusion de certains groupes font partie intégrale de la culture du heavy metal. Souhaitant tout de même offrir au lecteur une compréhension de base de l'histoire du heavy metal, nous proposons un survol de sa généalogie présenté simultanément selon deux axes. D'un côté, nous traiterons de sa musique et de ses autres objets culturels depuis ses débuts, soit à partir du moment où il y a un certain consensus entre les auteurs qui ont traité de l'histoire du heavy metal pour situer sa formation entre 1969 et 1972 (Weinstein, 2000, p. 14) et les années 1980, lorsque le RLH pris place. Il ne s'agira toutefois pas d'une typologie exhaustive de l'ensemble des sous-genres du heavy metal et de leur histoire. Pour cela, nous référons le lecteur à l'ouvrage *Hard Rock, Heavy Metal, Metal... Histoire, cultures et pratiquants* de Fabien Hein (2003).

Pour ce qui nous intéresse dans ce travail, nous commençons notre traitement de l'histoire du heavy metal à partir de la musique rock des années 1960². La sociologue Deena Weinstein propose cinq grandes « ères » approximatives dans l'histoire du heavy metal qui guident notre survol de l'histoire du développement de la musique et de la sous-culture heavy metal (2000, p. 21). Afin de faciliter la lecture, nous les énumérons d'abord ci-dessous :

- 1) Entre 1969 et 1973 : L'apparition du genre (bien qu'on ne le reconnaît pas en tant que genre de musique distinct du rock à l'époque)
- 2) Entre 1973 et 1975 : La cristallisation du heavy metal
- 3) Entre 1976 et 1979 : le heavy metal finalise sa cristallisation;
- 4) Entre 1979 et 1983 : un élan au niveau de la popularité du heavy metal;
- 5) À partir de 1983 : le genre se fragmente en divers sous-genres et il devient difficile de parler « d'une » histoire du heavy metal.

La musique Heavy Metal trace donc ses origines à partir des premiers artistes reconnus comme étant les piliers du hard rock, soit *Led Zeppelin* et *Black Sabbath*³. Il est donc important de comprendre le contexte musicographique dans lequel ces deux groupes sont apparus. Ces deux groupes avaient en commun un son plus « dur » que le rock qui régnait vers la fin des années 1960 et le début des années 1970, dont notamment les groupes du « british invasion », tout en s'inspirant de leurs structures musicales et des sujets

² Comme le souligne Walser (1993, p. 9), les historiens du rock débutent habituellement leur histoire du heavy metal soit en débutant à partir de l'influence de la musique blues et de la musique classique ou à partir d'une période plus récente, soit celle de la musique rock des années 1960, tout en oubliant l'influence des musiciens noirs du blues américain, dont Robert Johnson et *Howlin' Wolf* (Walser, 1993, p. 8-9). Nous ne pouvons malheureusement adéquatement traiter des origines et des influences de la musique classique et du blues, puisque cela allongerait de trop notre traitement de l'histoire du heavy metal dans le cadre de ce travail, mais nous souhaitons reconnaître qu'ils sont à l'origine de la musique du heavy metal.

³ Il faut mentionner qu'on retrouve parfois des travaux traitants de l'histoire du heavy metal qui favorisent soit l'un ou l'autre de ces groupes, comme le souligne Weinstein (2000, p. 14-15). Comme elle, et la majorité des auteurs ayant traité de l'histoire du heavy metal, nous considérons que les premiers albums de ces deux groupes ont établi les bases du heavy metal et que les deux groupes ont une place très importante dans les origines du heavy metal.

abordés dans leurs textes. Ces groupes du « british invasion », comme *The Beatles* et *The Rolling Stones*, avaient établi la formule des groupes rock à quatre ou cinq membres (habituellement un membre pour chacun de rôles suivant : chanteur, guitariste, bassiste, batteur et parfois claviériste), et ils avaient aussi maîtrisé et développé diverses techniques sur la guitare électrique, apparue dans les années 1940. Simultanément, en Amérique, les groupes de rock psychédélique, tels *Blue Cheer* et *Steppenwolf*, marièrent des techniques instrumentales similaires à une musique plutôt rythmique et des textes dionysiaques avec des thématiques misant sur la promiscuité sexuelle et les psychotropes, menant à la fameuse maxime « Sex, drugs and rock 'n' roll », ainsi qu'au point culminant de la contre-culture de la jeunesse des années 1960 avec le Festival de Woodstock, en 1969 (voir infra). Le heavy metal doit également une grande part de sa préfiguration à quelques musiciens clés, dont le guitariste virtuose Jimi Hendrix, qui radicalisa les conventions instrumentales et sonores de la guitare (Hein, 2003, p. 32), ainsi qu'envers les guitaristes du groupe psychédélique anglais *The Yardbirds*, soit Eric Clapton, Jeff Beck et Jimmy Page, qui contribuèrent aussi à développer diverses techniques de la guitare électrique toujours présentes dans le heavy metal.

C'est donc sur les bases de la formule de groupes à quatre ou cinq membres, des techniques de guitare développés par plusieurs musiciens et groupes rock et de la contre-culture des années 1960 (voir infra), ainsi que des textes qu'ils proposaient, que *Led Zeppelin* et *Black Sabbath* développèrent donc à leur tour un son plus « dur ». Les membres du groupe *Led Zeppelin* développèrent un son distinct en jouant leurs chansons à une plus grande vitesse et en incorporant des structures rythmiques complexes avec des dynamiques de son variantes (Phillipov, 2012, p. xiii). De leur côté, les membres du groupe *Black Sabbath* développèrent un son pouvant être caractérisé comme étant plus « lourd » (*heavier*) et « menaçant » que le hard rock à cette époque, avec la particularité d'une vitesse variable entre des *riffs*⁴ joués très rapidement et d'autres joués très lentement de manière « boueuse » (*sludgy*) et avec dissonance (Phillipov, 2012, p. xiii). *Black Sabbath* est également reconnu comme étant le premier groupe à avoir accordé ses guitares très bas, menant à un son beaucoup plus lourd et au développement d'atmosphères pesantes (dans

⁴ Riff : « Thème musical de quelques notes formant l'ossature d'un morceau ». (Hein, 2003, p. 31)

le même sens que *heavier*). Toni Iommi, guitariste de *Black Sabbath*, aurait procédé à ce changement d'accord en raison du fait que la réduction de la tension sur les cordes de guitare permet une manipulation plus souple, ce qu'il préférait après s'être abimé deux phalanges de la main droite suite à un accident de travail (Hein, 2003, p. 38). La composition des chansons chez ces deux groupes était également basée sur la technique du *power chord*⁵ - un autre héritage de leurs géniteurs⁶ - donnant à leur musique une intensité avec une connotation de transgression et d'autorité (Hein, 2003, p. 38) qui est ensuite devenue une figure centrale à la musique heavy metal. Alors que *Led Zeppelin* et *Black Sabbath* sont ainsi reconnus en tant que parents de l'instrumentalisation du heavy metal, *Black Sabbath* a indéniablement également initié la fixation du genre avec l'imagerie démoniaque et l'occulte. Alors que leur tenue vestimentaire n'était guère différente de leurs collègues du hard rock de l'époque, « [I]es membres de *Black Sabbath* affichent un goût prononcé pour les ambiances malsaines, l'occultisme d'Aleister Crowley, Satan, le morbide, l'Apocalypse, la littérature épouvante, les films d'horreur » et ils admettent chercher à écrire de la musique d'horreur (Hein, 2003, p. 38). Les éléments de base pour la musique heavy metal avaient alors été établis. On reconnaissait *Led Zeppelin* et *Black Sabbath* en tant que groupes de *hard rock*, mais le terme heavy metal ne leur était pas encore appliqué. À l'époque, on ne faisait tout simplement pas de distinctions à même de voir leur musique constituer un genre en soi. À son stade embryonnaire, le heavy metal se caractérise en tout cas comme une musique avec un son agressif et des textes traitant de sujets tabous.

Le heavy metal procéda ensuite à sa cristallisation entre 1973 et 1975 (Weinstein, 2000, p. 21). À cette époque, divers groupes, provenant des deux côtés de l'Atlantique, développent un son fortement influencé par *Led Zeppelin* et *Black Sabbath* tant au niveau de l'instrumentalisation qu'avec les thèmes abordés dans leurs paroles de chansons. Cette période est marquée par l'arrivée de groupes qui imitent surtout certains aspects de la

⁵ Power chords : « (...) [A]ccords de quinte se composant de la fondamentale (ou tonique), de sa quinte et de leurs octaves respectifs. Joué à fort volume avec l'aide d'une distorsion et de l'effet *sustain* visant à soutenir et à prolonger l'accord, le *power chord* est l'accord archétypal du hard rock et du heavy metal. Cela ne signifie pas bien entendu que ce type d'accord est le seul à être utilisé dans ces musiques ». (Hein, 2003, p.38)

⁶ Walser note que la première chanson basée sur le power chord était « You Really Got Me » de The Kinks - un groupe faisant partie de la British Invasion - en 1964 (1993, p. 9).

musique de *Black Sabbath*, sans tout à fait rejoindre le groupe au niveau de son registre sonore « *heavy* » : *Hawkwind*, de l'Angleterre produit des textes traitant de l'occultisme, le groupe Américain *Blue Öyster Cult* traite à son tour de la science-fiction et *Alice Cooper* amène à l'extrême une théâtralité fortement influencée par *Black Sabbath*. Ces groupes ont toutefois un son qui se rapproche du hard rock psychédélique chez les premiers, d'un hard rock fortement teinté du blues pour les seconds et d'un hard rock primitif chez le troisième (Hein, 2003, p. 39). À titre d'exemple d'un groupe qui s'inspire de *Black Sabbath* au niveau textuel ainsi que sonore, nous retenons le trio heavy metal progressif canadien *Rush*, qui, au courant de cette même période, présente ses trois premiers albums, soit *Rush* (1974), *Fly by Night* (1975) et *Caress of Steel* (1975). Fortement influencé par ces deux groupes, *Rush* faisait non seulement preuve d'une instrumentalisation avec des *power chords*, de *riffs* joués à des vitesses variables et des structures rythmiques complexes, mais leurs paroles reprenaient aussi les thèmes abordés chez leurs idoles (dont notamment le groupe *Cream*). La chanson *Working Man* tirée de l'album *Rush* (1974) sert de bon exemple : en plus d'un *riff* de guitare influencé par le style de *Black Sabbath*, les paroles abordent un thème souvent traité par ce même précurseur, soit les conditions de vie de la classe ouvrière. Voyons d'abord les paroles de chanson de *Wicked World* tiré de l'album *Black Sabbath* (1970), l'une des premières compositions de *Black Sabbath* :

Black Sabbath – *Wicked World* de l'album *Black Sabbath* (1970)

The world today is such a wicked place
 Fighting going on between the human race
 People got to work just to earn their bread
 While people just across the sea are counting their dead

A politician's job they say is very high
 For he has to choose who's got to go and die
 They can put a man on the moon quite easy
 While people here on Earth are dying of all diseases

A woman goes to work every day after day
 She just goes to work just to earn her pay

Child sitting crying by a life that's harder
 He doesn't even know who is his father

Les deux premiers couplets de cette chanson abordent des thèmes tels que la violence, la pauvreté et l'iniquité sociale, l'élitisme politique, l'oppression et les pandémies. Ceux-ci sont tous des thèmes qui, comme nous le verrons ailleurs dans ce chapitre, sont devenus des thématiques populaires dans le heavy metal, mais notre attention est ici surtout portée sur la dernière strophe. Ce couplet traite explicitement des piètres conditions de vie et du sort qui attend ceux qui font partie de la classe ouvrière. Voyons ensuite *Working Man* de Rush, tiré de leur premier album, *Rush* (1974):

Rush – *Working Man* de l'album *Rush* (1974)

I get up at seven, yeah,
 And I go to work at nine.
 I got no time for livin'.
 Yes, I'm workin' all the time.

It seems to me
 I could live my life
 A lot better than I think I am.
 I guess that's why they call me,
 They call me the workin' man.

They call me the workin' man.
 I guess that's what I am.

So I get home at five o'clock,
 And I take myself out a nice, cold beer.
 Always seem to be wond'rin'
 Why there's nothin' goin' down here.

It seems to me

I could live my life
 A lot better than I think I am.
 I guess that's why they call me,
 They call me the workin' man.

They call me the workin' man.
 I guess that's what I am.

Well they call me the workin' man.
 I guess that's what I am.

Dans *Working Man*, l'ensemble du texte reflète le même sujet que le dernier couplet de *Wicked World* de *Black Sabbath*, mettant l'emphase sur l'aspect répétitif du travail ouvrier par l'entremise de la répétition du refrain. On mentionnera également d'autres paroles de l'album *Caress of Steel* (1975) de Rush qui traitent, entre autres, explicitement du roman *Le Seigneur des anneaux* de J. R. R. Tolkien. Dès ces débuts, le heavy metal démontra une fascination pour les thématiques traitantes de la mythologie et du fantasy (le genre littéraire) en s'inspirant d'œuvres littéraires et du cinéma ou en inventant leurs propres mondes fantastiques: les chevaliers, dragons et autres sorciers sont légion dans les paroles et l'imagerie du heavy metal.

Enfin, comme *Rush*, d'autres groupes participent également à la cristallisation du heavy metal en imitant les motifs sonores et les thématiques des paroles de *Led Zeppelin* et *Black Sabbath*, dont, notamment, *AC/DC*, *Aerosmith*, *Alice Cooper*, *Foghat*, *Nazareth* et *ZZ Top*. Avec la multiplication de groupes qui suivent la piste de *Led Zeppelin* et *Black Sabbath*, l'on voit une musique qui commence à se différencier suffisamment du hard rock pour que l'on constate qu'il ne s'agisse pas de quelques groupes hard rock avec un son et des thématiques plutôt intenses et qu'il faudrait parler d'un nouveau genre.

Entre 1976 et 1979, le heavy metal finalise sa cristallisation et plusieurs artistes commencent à s'auto-identifier en utilisant le terme *heavy metal* (Walser, 1993, p. 10 et Weinstein, 2000, p. 21). À cette époque, on voit apparaître et grandir en popularité des

groupes solidement ancrés dans les conventions sonores et thématiques établies par les groupes précurseurs des deux dernières périodes de l'histoire du heavy metal qui produisent une musique tout de même distincte de leurs géniteurs et du rock populaire à cette époque. Alors que certains des nouveaux groupes restent assez près du style développé par *Led Zeppelin* et *Black Sabbath*, tel que *Thin Lizzy*, *Blue Oyster Cult*, *Aerosmith* et *Ted Nugent*⁷, d'autres développent des styles qui, bien qu'ils demeurent ancrés dans le genre du heavy metal, seront finalement reconnus comme faisant partie de divers sous-genres du heavy metal. Par exemple, des groupes que l'on reconnaît aujourd'hui comme faisant partie du Power Metal poursuivent un style similaire à *Caress of Steel* (1975) de *Rush* et se spécialisent au niveau des paroles traitant de la mythologie et du fantasy et fabriquent un son assez particulier en misant sur la vitesse, des structures mélodiques et un caractère audacieux rappelant des compositeurs classiques comme Wagner où la musique reflète l'attribut « épique » des paroles. Quelques exemples des groupes qui suivent cette formule sont *Accept*, *Blind Guardian*, *Dio*, *Iron Maiden*, *Judas Priest*, *Rainbow* et *Scorpions*. D'autres groupes développent un style que l'on reconnaît aujourd'hui comme étant le sous-genre du Pop Metal en combinant l'agressivité du hard rock avec la mélodie et les sons plus ouverts de la musique pop. Issu principalement des États-Unis, les groupes du Pop Metal, tel que *Kiss*, *Van Halen*, *Quiet Riot*, *Whitesnake*, *Def Leppard* et *Ratt* (ainsi que *Europe*, de la Suède) redynamisent le heavy metal en empruntant de la musique pop des structures musicales plus simples et accrochantes, ainsi qu'un aspect théâtral et festif lors des prestations (on note surtout le groupe *Kiss* à cet égard) et une attention particulière à la sexualité au niveau des textes. À titre d'exemple pour ce dernier point, on retient la chanson *Love Gun* qui figura sur l'album *Love Gun* (1977) par le groupe américain *Kiss*. Dans les paroles, incluses ci-dessous, l'expression fait évidemment allusion au pénis.

⁷ Ces groupes forment ce qu'on reconnaît aujourd'hui comme étant l'Original Hard Rock (Dunn et McFayden, 2005).

Kiss- *Love Gun* de l'album *Love Gun* (1977)

I really love you baby
I love what you've got
Let's get together, we can
Get hot
No more tomorrow, baby
Time is today
Girl, I can make you feel
Okay
No place for hidin' baby
No place to go
You pull the trigger of my
Love gun, (love gun), love gun
Love gun, (love gun), love gun

You can't forget me baby
Don't try to lie
You'll never leave me, mama
So don't try
I'll be a gambler, baby
Lay down the bet
We get together, mama
You'll sweat

No place for hidin' baby
No place to go
You pull the trigger of my
Love gun, (love gun), love gun
Love gun, (love gun), love gun
Love gun, love gun

Love gun, (love gun), love gun
Love gun, (love gun)

Love gun, (love gun), love gun

Love gun, (love gun), love gun

Love gun, (love gun)

Love gun, (love gun)

Love gun, (love gun)

Love gun, (love)

Alors que des groupes issus du sous-genre du Pop Metal comme *Kiss* font la fête sur scène, célèbrent la sexualité dans leurs textes, signent sans scrupule des contrats avec les grandes maisons de disques et mettent sur marché une panoplie de marchandise portant leur nom, d'autres cherchent à créer une musique et une culture inassimilable par le grand public. Dans un autre registre, et alors qu'il partage lui aussi des points communs avec les autres sous-genres du heavy metal (un son, des textes et de symboles voulant être marginaux), le Punk rend la dénonciation de la culture dominante et des structures économiques et politiques centrale dans ses textes et symboles. Le Punk partage ses origines et certaines caractéristiques avec le heavy metal, notamment le fait que d'un point de vue sociologique ces deux sous-cultures trouvent leur origine à l'époque de la contre-culture de la jeunesse des années 1960. Cette contre-culture mondiale, un amalgame du mouvement hippie et de la liberté d'expression (« *free speech movement* ») et de divers groupes communautaires, se voit fragmentée à partir de 1968, menant à la naissance de diverses sous- et contre-cultures de jeunes qui interagissent différemment selon les contextes sociaux dans lesquels ils se trouvent (Weinstein, 2000). Le heavy metal et le punk ont ainsi préservé le trait d'être majoritairement composé d'adeptes adolescents, mais ils ne réagissent pas de la même manière aux réalités et difficultés que ne l'a fait avant eux la contre-culture des années 1960 et ils ne conservent pas les mêmes éléments de cette dernière : alors que le Punk était perçu comme étant fondamentalement progressif dans ses efforts et ses messages, le heavy metal était vu comme étant rétrograde, non seulement parce qu'il conservait un son et un style visuel plus proches du rock qui dominait la contre-culture de la jeunesse des années 1960, mais aussi parce qu'il préservait son sens de communauté et l'encouragement à la consommation de la marijuana et autres drogues illicites (Weinstein, 2000, p. 110). Le style sonore et vestimentaire bricoleur (« *do-it-*

yourself») du Punk et son caractère progressif font en sorte qu'il se développe en tant que genre de musique distinct du heavy metal. À l'époque où l'apogée du Pop Metal approche, des groupes punk comme les *Sex Pistols* et *The Clash* arrivent sur scène, prônent un style musical minimaliste⁸ et encouragent les adeptes à s'investir dans divers mouvements de contre-cultures par l'entremise de produits culturels qui véhiculent un sentiment égalitaire, rappelant une culture libre et hédoniste : les messages de rébellion véhiculés par les textes et les symboles visuels, la piètre qualité des enregistrements sonores et des techniques et structures musicales plutôt simples renforcent, contrairement à l'idolâtrie commune à plusieurs sous-genres du heavy metal (dont particulièrement le Pop Metal), un sentiment d'autonomisation (l'«empowerment»). Alors que le punk forme son propre sous-genre et sa propre sous-culture, il faut le mentionner dans l'histoire du heavy metal, non seulement parce qu'il viendra fortement influencer le développement du sous-genre du Trash Metal, mais aussi parce que mêmes les critiques progressistes⁹ du heavy metal le mobilisent souvent dans le but d'établir un contraste avec la tendance du heavy metal à générer de l'apathie plutôt que l'engagement politique chez ses adeptes (Phillipov, 2012).

Entre 1979 et 1983, il y a un élan au niveau de la popularité du heavy metal et le nombre de groupes, d'adeptes et de nouveaux sous-genres se multiplie. Cette nouvelle popularité s'explique d'abord par l'arrivée du Glam Metal, fortement influencé par le Pop Metal. Apparaissent alors des groupes comme *Skid Row*, *Poison*, *Van Halen*, *Mötley Crüe* et *Twisted Sister* qui combinent des textes traitant du sexe, de l'alcool et de la fête avec le *power ballad* mettant l'accent sur les thèmes de la romance, de la détresse et le besoin d'amour. Le Glam Metal réussit ainsi à attirer un public féminin, qui, jusqu'à l'arrivée de ce sous-genre, ne formait qu'une très mince portion des adeptes du heavy metal (Weinstein, 2000). Il faut donc noter que, selon Weinstein (2000), à cette période, la présence des femmes vient en quelque sorte basculer le statut du heavy en tant que « dernier lieu sacré » de l'homme blanc issu de la classe ouvrière. Ainsi, lorsque le RLH a

⁸ Il s'agit d'une caractéristique anesthétique, prônant, dans le cas du punk, des arrangements plus simples et un son plutôt « rugueux » en accordance avec la maxime « *less is more* » (Rombes, 2009).

⁹ Contrairement aux critiques conservateurs, les critiques progressistes (ceux que Phillipov (2012) appelle les « *progressive critics* ») proviennent typiquement de la gauche sur le spectre politique et publient surtout leurs critiques dans de magazines tels que *Rolling Stones* ou dans des travaux traitant de musicologie.

lieu en 1985, la place de la femme dans la sous-culture du heavy metal est en pleine mutation.

Alors que le Glam Metal domine à partir de la côte ouest-américaine, particulièrement à Los Angeles¹⁰, en Angleterre, c'est le sous-genre du New Wave of British Heavy Metal (NWOBHM) (ou la « nouvelle vague de heavy metal britannique ») qui aide à propulser la popularité du Heavy Metal pendant cette période. Bien qu'on situe les racines de ce sous-genre au début des années 1970, il connaît un essor vers 1980 avec la popularité des groupes comme *Motörhead*, *Iron Maiden*, *Saxon* et *Girlschool*, ce dernier étant un groupe composé uniquement de femmes, qui contribua à ébranler la place des femmes dans cette sous-culture en Europe. Les groupes du NWOBHM restent fidèles à la formule sonore développée par les groupes de la première période de cristallisation du heavy metal, tout en dirigeant leur musique vers un tempo plus rapide, un son encore plus « dur » et des textes s'inspirant parfois de la mythologie et qui d'autres fois se rapprochent du Punk avec des thématiques traitant de sujet plus sérieux, dont la politique.

Certains développements technologiques, dont l'arrivée du poste de télévision américain MTV (« *Music Television* ») en 1981 permet aussi d'expliquer la montée du Heavy Metal pendant cette période. Dédié à l'époque aux *music videos* (clip de vidéo accompagnant une chanson), MTV diffuse au public américain l'imagerie transgressive et violente du Heavy Metal, et ce, vingt-quatre heures sur vingt-quatre. Cette chaîne télévisée permet alors au Heavy Metal d'être plus facilement découvert par le public américain, étant donné que les postes de radio populaires donnaient peu d'attention à cette musique. Le passage du vinyle, à la cartouche à 4 ou 8 pistes et ensuite à l'audiocassette en tant que médium préféré vint aussi propulser la popularité du heavy metal, ainsi que toute autre sous-culture musicale qui n'avait pas encore une empreinte sur la culture populaire. L'audiocassette permit aux adeptes de créer des doubles d'albums sur des audiocassettes vierges, ainsi que des *mix tapes* qui compilent des chansons de plusieurs artistes sur une audiocassette. Combinés avec la portabilité de ce nouveau médium, grâce au développement de l'autoradio et du lecteur d'audiocassette portable (dont le Sony

¹⁰ On appelle aussi le Glam Metal le « L.A. glam metal », en référence à Los-Angeles, d'où proviennent ses groupes les plus connus, soit Mötley Crüe, Ratt, Quiet Riot, Dokken et W.A.S.P.

Walkman, en 1979), ces deux techniques permettent aux adeptes de grandement augmenter les échanges et les découvertes d'artistes.

À partir de 1983, le heavy metal commence à se fragmenter en divers sous-genre et il devient difficile de parler « d'une » histoire du heavy metal, même si on se limite à un aspect particulier de la sous-culture : il faut commencer à distinguer des regroupements de sous-genres avec leurs propres développements sonores et symboliques, puisqu'ils prennent des directions très différentes. On distingue alors, à partir d'environ 1983-1984, la fragmentation du heavy metal en trois grandes catégories : soit le Heavy Metal traditionnel, qui conserve sous sa bannière l'ensemble des groupes heavy metal qui apparurent au courant de ses deux premières périodes et qui inclut les groupes ayant maintenu un son plus « proche » des origines du genre, incluant le Power Metal et le NWOBHM¹¹; le Lite Metal, qui regroupe le Pop Metal et son enfant, le Glam Metal; et le Trash Metal (à l'époque défini comme du Speed Metal), un nouveau sous-genre axé sur un son encore plus rapide, les percussions et la complexité, née en réaction à la propension du Lite Metal pour des structures mélodiques (Phillipov, 2012, p. xiv).

Ce fractionnement du heavy metal s'explique par la réaction d'une portion des adeptes du heavy metal à la popularité du Glam Metal. Au courant des années 1980, le Glam Metal connaissait une popularité si grande auprès du grand public que pendant la deuxième moitié de la décennie, environ la moitié des tops 20 albums sur le *Billboard charts* étaient issus du Glam Metal (ibid.). Il était alors possible de retrouver le Glam Metal à la radio, à la télévision (grâce à MTV), dans les grandes revues musicales et dans les prestations qui remplissaient les stades sportifs. Rejetant cette assimilation du Glam Metal à la culture populaire, certains adeptes du heavy metal cherchent à réaffirmer les caractères « endurcis » et « autonomes » du heavy metal en développant un nouveau sous-genre méritant sa propre catégorie, soit le Trash Metal. Misant sur un son axé sur la rapidité, des changements de mesures rapides, des compositions complexes et des chants

¹¹ Cette distinction porte à la confusion puisque, encore à ce jour, le terme heavy metal réfère à l'ensemble de ces regroupements. Ainsi, les adeptes du heavy metal, s'ils cherchent à être précis dans leurs classements ou description du style musical d'un groupe quelconque (et ils le sont habituellement), précisent leur description en le situant dans son sous-genre respectif, mais s'il s'agit d'un groupe géniteur, comme Black Sabbath, la précision n'est guère requise; on sait qu'il s'agit simplement d'un groupe *heavy metal*. Nous ajoutons l'adjectif *traditionnel* afin de rendre la distinction plus claire pour le lecteur.

raques, les groupes issus du Trash Metal développent une approche bricoleuse (« *do-it-yourself* ») au niveau de la production, de la promotion, de la distribution et de la performance de leur musique, contrairement à la théâtralité et le support médiatique et commercial qui caractérisait le lite metal (Phillipov, 2012, p. xv). S'inspirant du Punk, les groupes Trash abandonnent la philosophie « sex, drugs and rock n' roll » et orientent leurs textes vers des thèmes d'aliénation et de problèmes sociaux (Phillipov, 2012, p. xv). Malgré cette approche, les groupes Trash deviennent rapidement populaires et les quatre grands groupes du Trash (que l'on appelle le « Big Four »), soit *Metallica*, *Megadeth*, *Anthrax* et *Slayer* témoignent d'énormes succès commerciaux et perdent avec le temps leur statut antipopulaire (« anti-mainstream ») (Weinstein, 2000, p. 277 dans Phillipov, 2012, p. xv).

Le Lite metal et le Trash Metal étant incapables de faire évoluer le heavy metal tout en préservant ce que certains perçoivent comme étant des caractéristiques essentielles de la sous-culture du heavy metal, certains adeptes poussent à l'extrême les caractéristiques sonores et les textes et donnent naissance à une quatrième catégorie, soit l'Extreme Metal. Vers le milieu des années 1980, des groupes comme *Death* et *Possessed* donnent naissance au sous-genre du Death Metal. Pouvant avant tout être caractérisé comme étant un son plutôt inintelligible comparé à l'ensemble des autres sous-genres du heavy metal qui existent à l'époque, le Death Metal offre ce qui semble être un « mur de son » pour les non-initiés. Les groupes du Death Metal dirigent leur musique vers un côté plus sévère et sombre grâce à l'intensité et la vitesse des instruments et des paroles presque uniquement grognées et incompréhensibles sans avoir le texte à la main, ainsi qu'en raison des thèmes qu'ils abordent, telle la violence, la guerre et l'occulte (Kahn-Harris, 2007). Encore dans une phase embryonnaire lors du RLH, les sous-genres de l'Extreme Metal, tels le Death Metal, le Black Metal et le Grindcore, connaissent surtout du succès pendant la deuxième moitié des années 1980 et attirent donc peu d'attention lors du RLH. Dans un contexte musical où une panoplie de sous-genres se caractérisant par une même « couleur » sonore permettent à tous, adeptes ou non, d'instantanément identifier la musique heavy metal (Bénard, 2008, p. 77), certains cherchent toujours à se différencier et à continuer à souligner le caractère d'une musique distincte en raison d'un son et des paroles extrémistes.

Certains groupes frayent le chemin de cette tradition du heavy metal et produisent, par exemple, du Extreme Metal avec des textes (et aussi des noms de groupes) qui cherchent explicitement à choquer et à s'emparer du pouvoir du symbolisme violent: on chante et grogne alors des paroles qui traitent de la mutilation, de la torture, du viol, du cannibalisme et de la nécrophilie. Les paroles de la chanson *Rancid Amputation* qui parut sur l'album *Butchered at Birth* (1991) du groupe Death Metal américain *Cannibal Corpse* sont un parfait exemple de ces types de paroles, mais il faut aussi savoir que ce désir de consommer et de produire des textes progressivement extrêmes se fait dans un esprit comique, où l'on cherche constamment à être plus intense que ses collègues et prédécesseurs pour l'impact du choc (« *shock value* »), un peu de manière similaire aux adeptes du cinéma d'horreur ou aux des mets fortement épicés.

Cannibal Corpse – *Rancid Amputation* de l'album *Butched at Birth* (1991)

Torsos hang from their own intestines
 Raped of all bodily extensions, stumps wreathing in a sludge
 Like infection
 Suffering through a Rancid amputation
 A pulsating artery accompanied by some veins, slit with no restraint
 Sacs of pus develop
 My muscles tighten as I feel the rush
 I look at your body starting gush

I slice through the limb,
 a human dissection portions of half-eaten flesh in my mouth
 starting to chew your now bleeding stump

I will swallow your pus your own rectal slime
 I'll force you to drink
 Vessels explode as needles injected

Uncontrollable
 My brain tormented
 Slit from head to toe, die through the torture
 Disease engulfs you
 Internal rot
 Fresh cut wounds, beginning to clot

Ripping through flesh is what I do best
 Tear off an arm
 Amputated neck
 Eyes removed, cranium smashed
 Decomposing remains, severed in half

Dying slowly never to rest,
 nerves are quivering as I trip

Removal of life on the blade of my knife
 Inserted in your spine, smashing through bone
 Feel my hell, I feed on fright
 Rape the limbless cadaver

Après l'apparition de l'Extreme Metal, les sous-genres du heavy metal continuent leur fragmentation et on voit notamment apparaître le Grunge au début des années 1990 (notamment avec le groupe *Nirvana*) et le Nu-Metal à l'aube du millénaire (les groupes les plus connus de ce sous-genre étant *Korn* et *Limp Bizkit*). Dans les trente dernières années, le heavy metal participe au phénomène de la mondialisation et des groupes provenant de l'extérieur des États-Unis et de l'Angleterre – notamment en Scandinavie – deviennent populaires et viennent diversifier davantage le son et les thématiques des textes. Par exemple, depuis le début des années 1990 avec le Black Metal scandinave, on voit

apparaître des textes basés sur des mythes régionaux, une attention portée sur le Satanisme et l'antichristianisme, etc.

Aujourd'hui, l'histoire du heavy metal se poursuit notamment avec la création de nouveaux sous-genres. On voit apparaître depuis le milieu de la décennie 2000 le Metalcore, combinant des éléments sonores de divers genres de l'Extreme Metal et du Hardcore Punk, ainsi que le sous-genre du New Wave of American Metal (NWOAM) qui apparut en réaction à l'éloignement du Nu-Metal des sources du heavy metal et qui préconisa le retour à une instrumentalisation plus rapide et précise, ainsi qu'au solo de guitare plutôt qu'au *breakdowns* (section vers le milieu de la chanson qui se démarque par le ralentissement du rythme).

L'Internet a également complètement révolutionné les contextes sociaux des cultures liés à la musique. Alors que le heavy metal demeure largement sous le radar des médias après son apogée avec le Trash pendant les années 1980, il connaît une résurgence à l'aube du millénaire grâce aux forums internet qui permettent un échange d'information et de produits culturels malgré les distances géographiques. MySpace et d'autres réseaux sociaux permettent aux groupes moins connus de rejoindre les adeptes et il devient beaucoup plus facile pour les groupes et les maisons de disques de faire la promotion de leurs artistes, des prestations, etc.

Notre survol de l'histoire du heavy metal s'arrête sur ce qui se présente comme étant l'un des développements les plus récents et importants de son histoire, soit sa récente propagation dans des pays qui ne la connaissaient pas ou peu et les tentatives étatiques qui ont suivi pour prohiber cette sous-culture de manière radicale. Les rapports de Freemuse (Korpe, 2006; LeVine, 2009), un organisme international qui préconise la liberté d'expression des musiciens et compositeurs, dressent un portrait assez sombre pour le heavy metal au Moyen-Orient, en Afrique du Nord, en l'Asie du Sud-Est et en Chine, même si l'on tient compte du fait que la majorité des pays dans ces régions censurent régulièrement des médias et des expressions culturelles jugées inadéquates ou même illégales. L'on rapporte l'interdiction de l'album *Chinese Democracy* (2008) du groupe *Guns N' Roses*, perçu comme étant critique du gouvernement (LeVine, 2009, p. 60); l'arrestation de masse en 1997 de plus d'une centaine d'adeptes ayant participé à un concert en Égypte, suite à la

publication d'une photo de l'un d'entre eux qui tenait dans ses mains une croix inversée (Korpe, 2006, p. 47; LeVine, 2009, p. 36); à l'arrestation en Malaisie de plus d'une centaine d'adeptes du Black Metal en 2001 lorsqu'ils circulaient dans des centres d'achats, suivis de tests de dépistage pour drogues et de fouilles afin de vérifier les tatouages (LeVine, 2009, p. 83); ou encore l'arrestation et la condamnation à des peines d'emprisonnement¹² de quatorze jeunes artistes et adeptes marocains du heavy metal en février 2003 (on leur reprochait d'avoir transgressé une série de lois entourant les mœurs : avoir été « des satanistes qui recrutent des jeunes pour un culte vénérant le diable » et avoir mené une « tentative d'ébranler la foi des musulmans » (Hein, 2003, p. 194). Enfin, le même rapport de Freemuse nous rappelle que bien qu'à travers le monde, particulièrement en Amérique du Nord et en Europe, l'on soutienne fréquemment que le heavy metal préconise le désengagement, dans les régions du Moyen-Orient, de l'Afrique du Nord, de l'Asie du Sud-Est et en Chine, on reproche à cette même musique – qu'elle soit produite par des groupes locaux ou importés de l'extérieur – d'encourager et de soutenir ses jeunes adeptes à s'opposer aux autorités en place (des autorités qui le plus souvent briment leurs droits à s'exprimer et à se rassembler librement).

1.3 Le heavy metal : une sous-culture ou une contre-culture?

Cette section s'organise sur une question centrale à notre thèse et à laquelle il faut répondre avant de pouvoir poursuivre notre analyse : que nous dit la littérature portant sur le heavy metal au sujet de son statut culturel? Parle-t-on d'une sous-culture ou d'une contre-culture? Mais d'abord, pourquoi nous limiter à ces deux concepts? :

- 1) En premier lieu, parce que la majorité des chercheurs qui se sont penchés sur le heavy metal lui accordent le statut de sous-culture et que nous n'avons pas vu d'arguments solides à leur opposer. Kahn-Harris (2004 dans Bennet et Kahn-Harris, 2004 et Kahn-Harris, 2007) propose que le concept de la sous-culture soit plutôt démodé pour expliquer le heavy metal (et particulièrement, dans le cadre de ses

¹² Au niveau de leurs sentences, il s'agit de onze libertés provisoires et trois incarcérations d'une durée de plus de 30 jours (Hein, 2003, p. 194)

travaux, du sous-genre de l'Extreme Metal) dans le contexte de la société post-moderne et il indique qu'il préfère utiliser le concept de « scène » et explore même le concept de « néo-tribus » (Kahn-Harris, 2007, p. 9-23). Toutefois, nous nous rangeons du côté de Gelder (2007, p.102-103) qui remarque que les réflexions de Kahn-Harris (2004 dans Bennet et Kahn-Harris, 2004 p. 112-118) au sujet des adeptes du heavy metal s'insèrent beaucoup plus qu'il ne le réalise dans une conception de la sous-culture comme l'entend Hebdige (1979).

- 2) Ensuite parce que notre analyse montrera plus loin que lors du RLH, le PMRC et ses alliés vont présenter, certes pas de façon littérale, le heavy metal comme une contre-culture. Nous nous devons donc de clarifier les distinctions à faire entre sous- et contre-culture et voir comment positionner ensuite le heavy metal.
- 3) Enfin, parce que nous n'avons aucune trace scientifique du heavy metal comme contre-culture. Les désaccords au sujet de la culture du heavy metal dans le milieu de la sociologie portent plutôt sur ses effets néfastes concernant la santé de ses adeptes (dont notamment les études de Brown et Hendee, 1989; Sanders, 1990; Singer, Levine et Jou, 1993 et Verden, Dunleavy et Powers, 1989) ou encore, comme nous l'avons déjà mentionné, sur la légitimité du concept de sous-culture, certains préférant parler de *scène* (« scène ») ou de néo-tribus (« neo-tribes ») (Kahn-Harris, 2004 dans Bennet et Kahn-Harris, 2004 et Kahn-Harris, 2007). Soucieux de nous tenir à l'espace que nous pouvons accorder sur ces désaccords, nous ne traiterons pas davantage de ces débats dans le cadre de la thèse.

En quoi le heavy metal renverrait-il à une sous-culture? Afin de faciliter l'organisation de cette première section et de voir si on peut donner force aux arguments en faveur d'une sous-culture du heavy metal, nous proposons comme charpente les cinq concepts analytiques qui encadrent les sujets abordés par la majorité des études ayant porté sur des sous-cultures de Williams (2007).

1) Style

Pour pouvoir mettre en évidence la constitution d'une sous-culture du heavy metal, il faut avant tout être en mesure de montrer qu'il existe un ensemble de produits culturels qui, ensemble, permettent de distinguer le heavy metal et ses adeptes de la culture dominante. Comme début de piste, nous proposons d'abord la toute première mention du heavy metal dans les études sous-culturelles, soit un passage dans l'étude fondatrice d'Hebdige portant sur les sous-cultures *Subculture: The Meaning of Style* (1979) :

« Heavy metal is, as the name suggests, a heavily amplified, basic form of rock which relies on the constant repetition of standard guitar riffs. Afficionados [sic] can be distinguished by their long hair, denim and 'idiot' dancing (again, the name says it all). Heavy metal has fans amongst the student population, but it also has a large working class following. It seems to represent a curious blend of hippy aesthetics and football terrace machismo » (Hebdige 1979, p.155, dans Williams, 2007).

On voit donc que même en 1979, à une époque où le heavy metal est seulement en voie de finaliser sa cristallisation de ses débuts en tant que genre de musique distinct, ses adeptes s'engagent dans un processus de bricolage (Clarke, 1976 dans Hall et Jefferson, 2003) avec les caractéristiques de leur musique, leur coiffure, le matériel de jean et leur forme de danse. Hebdige reconnaît qu'une collection d'objets se voient attribués de nouvelles assignations dans le cadre du heavy metal : à lui seul, le port des cheveux longs ne renvoie pas automatiquement au heavy metal, mais combiné avec le jean, le style de danse et l'écoute d'une musique répétitive au niveau de la guitare, l'on peut commencer à reconnaître qu'il y a là place à un *style* différent. Combinés ensemble, ces différents éléments permettent d'identifier un style propre au heavy metal.

Quels sont donc les autres objets ou pratiques du heavy metal et quelles assignations y sont attribuées? Évidemment, c'est la musique qui constitue sans doute le point le plus important au niveau des objets culturels propres à la sous-culture du heavy metal, mais un ensemble d'objets qui existent en périphérie à la musique gagnent progressivement une place incontournable. Le heavy metal est une sous-culture

principalement définie par son agressivité et une intensité de vie (Arnett, 1993; Gross, 1990; Hein, 2003; Phillipov, 2012; Roccor, 2000; Weinstein, 2000). La plupart des objets culturels qui lui appartiennent y font allusion : soit au niveau des caractéristiques sonores rapides et intenses au niveau de la batterie, de la guitare et de la basse; des techniques vocales, tel le *grunting*, où le chanteur hurle ses paroles; des paroles avec des thèmes et des vocabulaires souvent sombres et jugés agressifs; des thèmes et comportements sur scène faisant appel à la théâtralité et l'omniprésence de symboles et thèmes faisant appel au noir (l'inconnu, l'invisible, la nuit), à la mort, à la violence et à différentes entités de caractère religieux (Satan). Du côté des objets culturels situés plutôt dans le comportemental, on retrouve également tout un ensemble de gestes symboliques qui rappellent ces thèmes, comme le *devil's horn*¹³. Comme nous l'avons vu dans la section portant sur l'histoire du heavy metal, il s'agit d'un genre de musique avec des textes qui ont fortement tendance à tourner autour de certaines thématiques comme, par exemple, les conditions de vie de la classe ouvrière, la mythologie, la fantasy (le genre littéraire) et la sexualité. D'autres thèmes que nous n'avons pas abordés dans l'histoire du heavy metal sont aussi fortement représentés dans ses textes et participent à façonner le style de la musique heavy metal, dont l'aliénation, le cynisme et le pessimisme (Arnett, 1993).

2) Résistance

La sous-culture du heavy metal propose un mode de vie en quelque sorte radical (Hebdige, 2002) en amenant l'adepte à se questionner quant à toute une série de perspectives critiques à l'égard de la culture populaire dans laquelle il se trouve; en ce sens, il encourage fortement la résistance envers les divers pouvoirs qui s'exercent sur l'adepte. Il faut toutefois faire attention : le heavy metal résiste via la dénonciation, mais il n'encourage que très rarement, à l'exception de certains artistes et sous-genres exceptionnels, le passage à l'action et l'appel au besoin de restructurer la culture dominante. Il s'agit avant tout d'une sous-culture qui offre une résistance symbolique aux valeurs des

¹³ Il s'agit d'un symbole créé avec la main, en fermant les doigts sous la forme d'un poing, sauf pour l'index et l'auriculaire qui demeurent ouverts, imitant ainsi les cornes d'un diable.

parents de ses adeptes par l'entremise de paroles obscènes, de vêtements noirs avec des images parfois violentes, de cheveux longs chez les garçons et de maquillage noir chez les filles, etc. (Gaines, 1992; Walser, 1993; Weinstein 1991, 2000). Ceci dit, la culture du heavy metal peut aussi chercher à résister à des forces de pouvoir structurelles, à la culture dominante dans laquelle il s'ancre (Kahn-Harris, 2007; Weinstein 2000).

Rappelons d'abord, comme le font plusieurs auteurs (Barbour, 2010; Blecha, 2004; Espejo, 2008; Nuzum, 2001), que le *protest song* et la lutte pour la liberté d'expression musicale n'appartiennent pas uniquement au heavy metal ou même au rap, qu'ils ont largement précédé la naissance de ces sous-cultures et de leurs musiques. D'ailleurs, comme le rappelle Paul D. Fischer (dans Espejo, 2008, p. 25), l'une des premières poursuites intentées dans le cadre d'une matière impliquant la musique populaire remonte à 1735, lorsqu'un journaliste new yorkais, John Peter Zenger, publia les paroles d'une ballade qui se moquait du gouverneur colonial britannique et de ses collègues. Zenger fut disculpé des accusations de diffamation incendiaire portées contre lui dans le cadre des lois britanniques présentes en force dans les colonies américaines à l'époque. Ce cas juridique a d'ailleurs conduit à inclure les paroles de chanson dans les fondements de la liberté d'expression chère au Premier Amendement de la Constitution des États-Unis d'Amérique.

En ce qui concerne la culture (mythique) du « melting pot » américain, le heavy metal a tendance à laisser un goût amer chez ceux qui disent connaître et défendre la *vraie* culture américaine. Dans le contexte socio-économique capitaliste des États-Unis aux 20^e et 21^e siècles, le heavy metal se présente comme une sous-culture qui trouve ses premières racines à la fois dans les musiques africaines et la lutte de la classe ouvrière. En raison du poids nettement plus significatif de la classe ouvrière dans sa genèse, ce type de musique attire majoritairement de jeunes hommes de race blanche (Weinstein, 2000, 2009) et adresse une critique féroce au monde du travail, à la société de classe, à la vie ordinaire des petites gens ou encore à la massification abêtissante. Nul ne doit donc être surpris que la classe bourgeoise et les politiciens perçoivent le heavy metal comme étant nuisible et déviant, tout comme le rap. Ces inquiétudes mènent donc à des attaques contre les groupes du heavy metal, en particulier ceux qui lancent le plus bruyamment un appel à la révolution, comme *Rage Against the Machine*, un groupe Rap Metal américain orienté vers

l'altermondialisme, avec des paroles de chansons qui critiquent notamment le monopole dont disposent les puissances étatiques et supra-étatiques pour établir ce qui constitue ou non une violence légitime (Finley, 2002), des paroles qui s'opposent directement à certains politiciens américains et au système économique dans lesquels ils œuvrent.

"As the polls close like a casket on truth devoured, a spectacle monopolized, the camera's eye on choice disguised. Was it cast for the mass who burn and toil? Or for the vultures who lust for blood and oil?"

Paroles de *Rage Against the Machine*, *Guerilla Radio – The Battle of Los Angeles* (1999)

Ce désir de la sous-culture du heavy metal à faire appel à la révolution ne se limite toutefois qu'à certains groupes, dont généralement ceux qui font partie des sous-genres du Rap Metal et du Trash Metal. C'est-à-dire que les produits culturels, les fabricants et les récepteurs de ces groupes dénoncent notamment la société (dans le sens de la société en général), la politique et diverses institutions, et demandent à leurs adeptes de se mobiliser en ce sens, mais, répétons-le, une telle résistance se produit dans un contexte minoritaire dans l'ensemble de la sous-culture du heavy metal. D'ailleurs, Rosenbaum et Prinsky (1987a) signalent que même dans l'ensemble du heavy metal, où les paroles sont typiquement symboliquement résistantes, les adeptes adolescents portent relativement peu attention aux textes des chansons du heavy metal (comparé aux adultes) et qu'ils retirent surtout de cette musique un sentiment de résistance symbolique à partir de l'ensemble des œuvres (donc au niveau du son, de l'ambiance créée, etc.).

Il faut savoir que le heavy metal conduit surtout au retrait et à l'apathie : s'engager à débattre avec les agents moraux, politiques ou juridiques est souvent perçu par ses membres comme une perte de temps qui conduit inévitablement à un effet net négatif (Phillipov, 2012; Weinstein, 2000). Si les adeptes du heavy metal commencent à débattre, ils ont croyance qu'ils ne font que renforcer la légitimité de préceptes religieux tordus et que faire vivre des forums politiques et médiatiques et des systèmes juridiques qui ont été construits « sans eux » et « contre eux » (Phillipov, 2012). Les adeptes du heavy metal

cherchent donc avant tout à dénoncer, mais aussi à se retirer et à diriger leur attention sur les plaisirs dionysiaques (Weinstein, 2000).

3) **Espaces et Médias**

Éminente chercheuse en ce qui concerne la sociologie du *heavy metal*, Deena Weinstein (2000) trace le portrait d'une culture énergique qui se retrouve centrée sur trois types de participants fondamentaux : les artistes, les adeptes (les *fans*) et les acteurs reliés aux médias (radio, compagnies d'enregistrement et de distribution, agences marketing, magazines et blogues, etc.). Ces acteurs se rencontrent, physiquement et virtuellement, par l'entremise de la diffusion des médias et de la transaction de marchandises (Weinstein n'évoque pas encore Internet mais il faut évidemment ajouter la Toile aujourd'hui). Ces acteurs jouent des rôles spécifiques et essentiels dans le cadre des rituels qui permettent l'existence même du heavy metal (Weinstein, 2000, p. 8). Ils fabriquent, font circuler et consomment donc, à travers leurs rôles et leurs interactions, l'essentiel des « définitions communes » (*shared meaning*) (Storey, 2003) de cette sous-culture, c'est-à-dire les objets culturels qui passent à travers un processus de bricolage. Mais il ne faut pas oublier que ces trois acteurs qui forment le noyau de la sous-culture du metal jouent aussi le rôle de récepteurs, oscillant entre producteurs et consommateurs (souvent les deux en même temps), et dépendant des contextes sociaux et des rôles individuels qu'ils adoptent d'un moment à l'autre. Autrement dit, la structure du heavy metal n'est pas unidirectionnelle; les adeptes ne font pas que consommer et les artistes ne font pas que produire, comme pourrait le laisser croire une sous-culture qui réunit avant tout ses membres dans un goût commun pour un genre de musique et donc l'industrie de la vente et distribution de cette musique.

Le heavy metal ne se limite pas à un genre de musique et une collection d'objets culturels périphériques; il se définit surtout par l'intermédiaire d'un ensemble de gens qui partagent des préférences pour certains produits artistiques, des philosophies et des critiques sociales qui affichent une certaine défiance à l'égard de la culture dominante dans laquelle ils se situent, comme le font du reste la plupart des sous-cultures dans le cadre de

leurs propres « (...) conditions sociales, esthétiques, géographiques, médiatiques, économiques, et culturelles » (Guibert et Hein, 2007). Il s'agit d'une sous-culture majoritairement présente en Occident, mais qui a aussi fait son chemin ailleurs dans le monde (LeVine, 2008, 2009). Cette sous-culture permet donc à ses différentes idiosyncrasies de communiquer entre elles et de former la sous-culture translocale du heavy metal lorsque ses membres communiquent entre eux ou se rassemblent et font circuler les objets culturels du heavy metal : concerts, magazines, rencontres dans les boutiques de musique, discussion entre amis portant sur la musique et les vidéoclips, forums internet, etc., sont autant d'exemples d'espaces et médias où ses différents participants se rencontrent et font vivre cette culture.

4) Réaction Sociale

Les caractéristiques des objets et pratiques culturels du heavy metal sont générées et s'auto-définissent le plus souvent en opposition au grand public (le « mainstream ») et à la culture dominante. Pour soutenir cette notion, nous rappelons la précision que nous propose Hebdige (1979) à l'égard du concept de « sous-culture », à savoir que les sous-cultures sont essentiellement des mouvements de subversion face à la « normalité » telle qu'elle s'impose dans (et est imposée par) la société dominante. Née dans un contexte d'opposition et de subversion, une sous-culture se doit d'avoir une identité distincte; une identité qui, au besoin, sera à revoir si l'identité en cours est récupérée ou instrumentalisée par la culture dominante.

Comme nous l'avons vu dans notre section portant sur l'histoire du heavy metal, la réaction sociale a eu un impact important sur le développement de sa musique. C'est notamment en raison de l'acceptation du Glam Metal par la culture « mainstream » que plusieurs membres de la sous-culture du heavy metal réagissent et développent le Trash Metal afin de rediriger le heavy metal vers la dénonciation de la culture dominante et de réaffirmer son style agressif et intense au niveau de la musique, des paroles, des gestes et de l'imagerie (Phillipov, 2012, p. xv). Le même processus est entamé par la suite avec

l'Extreme Metal, lorsque plusieurs adeptes jugent que le Lite Metal et le Trash Metal ne se rapprochent toujours pas des valeurs essentielles du heavy metal quant au style de la musique.

Nous reviendrons plus tard dans ce travail sur les effets concrets de la réaction sociale des Outsiders, et surtout sur la capacité paradoxale de ces derniers à produire un effet de légitimation et de promotion pour une sous-culture à laquelle pourtant ils s'opposent.

5) Identité et authenticité

Enfin, la littérature portant sur la sous-culture du heavy metal soutient que l'identité et l'authenticité des membres de la sous-culture du heavy metal passent par une distinction dichotomique entre insiders et outsiders telle que présentée par Williams (2007). L'authenticité de ses membres se voit aussi fortement régulée par la connaissance des artistes du heavy metal et de leurs chansons et paroles, ainsi que par la présence des symboles visuels chez l'adepte (t-shirt noir avec le nom d'un groupe, longs cheveux, bijoux, etc.) (Gaines, 1992; Kahn-Harris, 2007; Walser, 1993; Weinstein, 2000). Enfin, une bonne connaissance de l'histoire du heavy metal et du développement de ses sous-genres apparaît également comme un élément à même de juger de l'authenticité d'un membre.

Maintenant que nous avons montré qu'il y a de solides arguments pour voir dans le heavy metal une sous-culture, voyons s'il existe un support pour considérer le heavy metal comme une contre-culture.

Il existe un certain nombre de chercheurs, auteurs, activistes, politiciens et autres qui refusent de voir dans le heavy metal une sous-culture (comme ils refusent d'attribuer un tel statut à d'autres « cultures » qui se situent au carrefour de l'art et de la jeunesse, tels que le rap et les jeux vidéo). Ils n'y voient encore aujourd'hui rien de plus que des sortes de « cultes du bruit » qui porteraient, au mieux, à l'apathie, la paresse et l'ignorance, au pire, à des comportements favorisant l'abus de substances nocives, des pratiques sexuelles

dangereuses, le racisme, la désobéissance civile, l'anarchisme et la violence (Barbour, 2010; Osegueda, 2008; LeVine, 2009, Nuzum, 2001). Malgré les reproches qu'ils adressent au heavy metal, ces auteurs ne le présentent toutefois pas en tant que contre-culture au sens de Roberts (1978). Entre autres parce que le heavy metal reste perçu comme ne donnant pas une voix équitable aux femmes (Weistein, 2000, 2009). On considère généralement aussi qu'il ne propose pas des changements sociaux viables. En fait, le heavy metal ne propose que très rarement des changements sociaux, puisqu'il s'agit plutôt d'une sous-culture qui dénonce, mais sans jamais offrir de solutions (sauf dans certaines exceptions). Enfin, le heavy metal n'envisage pas un modèle de vie alternatif pour la culture dominante et ne propose surtout pas une idéologie constructive. En fait, le heavy metal *dépend* d'une existence dans le cadre d'une culture dominante, puisque ses traits principaux sont fondés sur la *transgression* des normes et des valeurs de cette culture (Hjelm, Kahn-Harris et LeVine, 2012). Bref, dans la littérature produite par les sociologues et les musicologues, on ne trouve nulle part trace du heavy metal comme contre-culture. Toutefois, et comme nous le verrons plus tard dans ce travail, certains entrepreneurs moraux ont fait de tels rapprochements, avec des impacts importants sur la sous-culture du heavy metal.

Si sur un plan scientifique, il nous paraît difficile d'associer heavy metal et contre-culture, nous ne pouvons par contre nier que le heavy metal constitue une sous-culture qui entretient quelques affinités avec le concept de contre-culture et ce, compte tenu de sa fixation sur le transgressif.

1.4 Le heavy metal : une sous-culture déviante

Selon les détracteurs du heavy metal (toujours dans la littérature scientifique), il s'agirait d'une sous-culture avant tout caractérisée par son contenu artistique teinté de *violence* (tant au niveau de gestes qu'au niveau du son) et elle présenterait une menace pour la santé individuelle de ceux qui entrent en contact avec ses produits culturels (Epstein, Pratto et Skipper, 1990; Hansen et Hansen, 1991; Litle et Zuckerman, 1986; Martin, Clarke et Pearce, 1993; Scheel et Westefeld, 1999; Sperring, 1989; Stack, 1998; Stack, Gundlach et Reeves, 1994; Took et Weiss, 1994; Wass, et al., 1989). Surtout, selon

le PMRC et ses alliés, qui se prononcent à l'égard de la sous-culture du heavy metal avant la publication de ces études, elle toucherait à la santé collective de la culture dominante en s'attaquant principalement à sa jeunesse.

Ne pouvant être définie que dans son rapport à des normes qu'elle contredit, la violence est un concept presque indéfinissable, « (...) au même titre que des notions comme celles de chaos, de désordre, de transgression, elle implique l'idée d'un écart ou d'une infraction par rapport aux normes ou aux règles définies comme normales ou légales, l'idée d'une perturbation de *l'ordre des choses*, mais aussi celle de l'instrument nécessaire au maintien de cet ordre dès lors qu'elle est légalisée » (Akoun et Ansart, 1999). Compte tenu de l'omniprésence inéluctable de la violence dans les produits culturels américains les plus célébrés (films, émissions télévisées, bandes dessinées, sports, le culte du militaire américain en tant que héros, etc.), il devient difficile de soutenir qu'il y a une *bonne* violence à produire et à faire circuler dans les médias et de juger les doses acceptables, même si l'on restreint la discussion aux effets sur les enfants et adolescents. Comment les détracteurs du heavy metal motivent-ils alors qu'il serait *trop* violent? Le heavy metal représenterait un risque trop dangereux à cause de l'intensité et du caractère de ses produits culturels, mais aussi à cause des nouvelles technologies qui favorisent l'accessibilité aux médias et rendent plus urgente la question du contrôle des dommages qu'une telle violence pourrait occasionner.

Or, comme le notent plusieurs auteurs (LeVine 2008, 2009; Nuzum, 2001; Weinstein, 2000) et documentaristes (Dunn et McFadyen, 2005 et 2007), l'effet des paroles et des caractéristiques sonores de la musique heavy metal apparaît surtout cathartique pour nombre d'adeptes. Il s'agirait donc essentiellement d'une échappatoire pour l'agressivité, d'un « lieu » de réflexion pour les expériences négatives et d'une réappropriation du pouvoir de la violence symbolique. Schwartz et Foutz (2003) ont d'ailleurs repéré trois manières, pour les jeunes adeptes du heavy metal, d'utiliser cette musique pour les aider à réguler leurs émotions :

- 1) « La simulation de l'extrémisme de l'activité humaine (notamment au niveau de la violence) dans le heavy metal aide à distraire et à se « sauver » (Litle et

Zuckerman, 1986., McIlwraith et Josephson, 1985., Roe, 1995., Rosenbaum et Prinsky, 1987b. et Thompson, 1990 dans Schwartz et Foutz, 2003);

2) Cette musique donne un sentiment de validation pour leurs goûts et leur identité en même temps qu'elle les informe qu'ils ne sont pas les seuls à vivre leurs inquiétudes et problèmes;

3) Elle crée un effet tranquillisant qui réagit contre les sentiments de peine, de colère ou d'anxiété (Arnett, 1991 et 1996 dans Schwartz et Foutz, 2003) » (Schwartz et Foutz, 2003) (traduction et synthèse libre).

Miranda et Claes (2009) proposent également que l'écoute du heavy metal soit délibérément utilisée par certains adeptes afin de confronter le stress quotidien lié à l'école, les pairs et la famille.

Enfin, compte tenu de nos réflexions dans la section 1.3 peu importe si les produits culturels du heavy metal ont des effets nocifs ou cathartiques (ou un mélange des deux) chez ses auditeurs, nous proposons de reconnaître la sous-culture du heavy metal comme étant déviante, au sens où la transgression symbolique des valeurs de la culture dominante est effectivement au cœur de ses produits et de ses pratiques culturelles. Ceci dit, cette transgression ne nous paraît pas pour autant rencontrer les exigences d'une contre-culture (voir supra).

1.5 Le heavy metal à l'époque du Record Labeling Hearing (RLH): une sous-culture déviante établie ou en émergence?

Enfin, pour reprendre l'ensemble du matériel présenté jusqu'ici dans ce chapitre, nous souhaitons maintenant bien situer la sous-culture du heavy metal lorsque le RLH eut lieu, soit le 19 septembre 1985. Comme nous l'avons mentionné plus tôt, à partir de 1983, le heavy metal se fragmente en plusieurs sous-genres et il devient difficile de parler d'une sous-culture en tant que telle. Toutefois, longtemps après le RLH, le concept de la sous-culture du heavy metal persiste et l'on reconnaît (sans nécessairement utiliser ces concepts) que ses innombrables idiocultures communiquent entre elles et forment ensemble la sous-culture internationale du heavy metal (Roccor, 2000). Si l'on reconnaît qu'il y a une

fragmentation qui commence à s'opérer à partir de 1983 mais que simultanément, le heavy metal connaît malgré tout son apogée du milieu des années 1980 au tout début des années 1990 (Weinstein, 2000), certains événements ou certaines forces doivent avoir contribué à assurer l'intégrité de la sous-culture du heavy metal avant qu'elle ne se fragmente. Weinstein (1991) et Roccor (2000), qui reprend et renforce les réflexions de Weinstein près de dix ans plus tard, proposent un trio de forces unificatrices qui ont assuré l'intégrité du heavy metal à travers toute son histoire :

- 1) « Des liens communs forts avec une tradition musicale;
- 2) La reconnaissance des valeurs fondamentales du heavy metal;
- 3) Les évaluations négatives provenant des *outsiders* » (Roccor, 2000, p. 89).

Ainsi, la littérature sur l'histoire du heavy metal semble pointer qu'en septembre 1985, il s'agissait d'une sous-culture qui commençait à s'établir (la période de sa cristallisation en tant que genre distinct du hard rock s'étant terminé environ six années auparavant). Cette littérature reconnaît aussi que c'est au même moment qu'une période de fragmentation commence à fragiliser ladite sous-culture et que ce processus de fragmentation se poursuit encore aujourd'hui. En somme, bien qu'encore jeune voire en émergence, la sous-culture du heavy metal avait déjà établi son identité musicale en 1985.

CHAPITRE II: LE *PARENTS MUSIC RESOURCE CENTRE* (PMRC) ET LE *RECORD LABELING HEARING* (RLH)

Cette section de notre travail présente le PMRC et le RLH, afin de fournir un contexte à notre analyse et aux conclusions qui en sont ressorties.

Afin de contextualiser la naissance du PMRC, nous ferons d'abord le portrait du contexte socioculturel des États-Unis pendant les années 1980 et des efforts menés par les conservateurs religieux contre le heavy metal à cette époque. Nous retracerons ensuite les origines et les luttes du PMRC, avant le RLH et lors de celui-ci, notamment par l'examen de certaines notions du droit constitutionnel américain qui encadrent et limitent la mise en œuvre des mesures législatives que proposent le PMRC et leurs alliés. Enfin, nous présenterons le RLH et évaluerons son rôle en tant que support aux menaces législatives proposées par le PMRC et leurs alliés – alliés qui incluent des sénateurs qui ont siégé lors de la séance du RLH.

2.1 Le contexte sociohistorique qui a mené à la création du PMRC et à la séance RLH

Pour comprendre la montée du PMRC, ainsi que l'attention médiatique et le soutien politique dont il bénéficie, il faut comprendre que les attitudes des Américains envers les médias – particulièrement la musique – changent de façon significative durant les années 1980. Aux États-Unis, les années 1980 sont caractérisées par la « *Reagan Revolution* » - appelée ainsi en raison de la présidence du républicain Ronald Wilson Reagan entre 1981 et 1989 – soit la domination d'un agenda conservateur à l'égard de l'économie et des affaires étrangères, mais aussi, à un certain degré, à l'égard d'autres questions qui dominaient le paysage politique américain à cette époque, dont la politique intérieure, l'avortement et les « valeurs familiales ». Ces dernières questions retenaient surtout l'attention des conservateurs religieux, alors que les néoconservateurs, qui comptaient le président Reagan dans leurs rangs, cherchaient avant tout à restaurer la santé économique du pays et à mettre en échec le communisme (Lane, 2006). Il fallait donc que les conservateurs religieux et des organismes alignés sur leurs valeurs inscrivent leurs efforts

dans le contexte d'un gouvernement fédéral qui souhaitait diminuer l'ingérence du gouvernement.

Les conservateurs chrétiens profitent alors de l'amertume d'une grande partie de la population américaine à l'égard des profonds changements culturels qui prennent place à l'époque – dont une révolution contre-culturelle de la jeunesse occidentale à la fin des années 1960 qui se fait encore ressentir (les hippies); la ségrégation, la discrimination positive et les tensions raciales avec la communauté noire; l'arrivée de la télévision par le câble et notamment de la chaîne MTV – et présentent leurs valeurs et les plateformes de leurs organismes en tant que contrepoids raisonnable à ces changements culturels (raisonnable au sens économique comme éthique). Les conservateurs chrétiens font valoir leur perception que le heavy metal était assis sur les « cendres de la révolution avortée de la jeunesse occidentale à la fin des années 60 » : les cheveux longs, la consommation de drogues illicites, l'absence de confiance en l'autorité, la vénération des *rockstars* y figurent en tant que caractéristiques, valeurs et attitudes (Weinstein, 2000 dans Bénard, 2008, p. 17). Pour les parents conservateurs chrétiens d'adolescents des années 1980, le heavy metal est perçu comme une alternative inacceptable pour une jeunesse qui se sent exclue, puisqu'il « (...) répète les efforts des *hippies*; il ne fait qu'imposer le noir à la place des couleurs criardes et surtout il vénère le mal plutôt que l'amour » (Weinstein, 2000 dans Bénard, 2008, p. 17). L'opposition au heavy metal prend ainsi place dans l'agenda des conservateurs chrétiens qui tentent de greffer leurs réformes morales aux efforts d'un pays qui cherche à se redéfinir tant au niveau économique que culturel. L'historienne Anne Benetollo soutient à cet égard que le PMRC « naît dans un contexte de renaissance religieuse et de puritanisme. Les idées que le groupe développe vont remporter une large audience, car il choisit de se battre contre des fléaux qu'une majorité d'Américains rejette alors, telles que la pornographie, la consommation de drogues, le satanisme et la violence » (Benetollo, A. 1999 op. cit. p.26 dans Hein, 2003, p. 193).

Avant de poursuivre, il faut rappeler que le PMRC et d'autres organismes actifs à l'époque, dont la *National Parent/Teacher Association* (NPTA) n'était pas les premiers organismes à but non lucratif qui luttaient pour faire valoir les valeurs des conservateurs chrétiens aux États-Unis. Ce pays a une longue histoire d'organismes qui ont cherché à

améliorer les normes morales en écartant des influences perçues comme étant nocives. Par souci d'espace, nous ne pouvons traiter de cette histoire et de son impact sur la force du lobbying des conservateurs chrétiens à l'époque du RLH et nous renvoyons plutôt le lecteur vers l'ouvrage *The Decency Wars* (2006) de Frederick S. Lane.

2.2 Le PMRC : ses origines et ses luttes avant le RLH

Le Parents Music Resource Center (PMRC) doit ses origines à quelques expériences individuelles de ses membres fondatrices, toutes mariées à des hommes politiques et/ou hommes d'affaires influents. Tipper Gore, Susan Baker, Pam Howar, Sally Nevius et Evelyn Stuckley étaient furieuses de voir leurs enfants être exposés à certaines paroles de chansons (Deflem, 1993; Nuzum, 2001) qu'elles jugeaient inappropriées. Tipper Gore, la femme du sénateur démocrate (et futur vice-président) Al Gore, acheta l'album *Purple Rain* (1984)¹⁴ de *Prince* à sa fille de 11 ans et fut bouleversée lorsqu'elle entendit des paroles de la chanson *Darling Nikki* qui faisaient référence à la masturbation féminine; Susan Baker, la femme de l'ancien secrétaire du Trésor et chef du Cabinet à la Maison-Blanche, James Baker, fut choquée quant à elle d'entendre son enfant de 7 ans chanter les paroles de la chanson *Like a Virgin* de *Madonna*; Pam Howar, la femme de James Howar, propriétaire d'une puissante entreprise de construction active dans la région de Washington D.C., n'aimait pas les paroles de plusieurs chansons populaires qui étaient diffusées lors de son cours d'aérobic et moins encore, quand elle constata que sa fille écoutait les mêmes chansons lors du petit déjeuner (Deflem, 1993). Avec Sally Nevius, la femme du président du Conseil municipal de Washington, D.C., John Nevius, et Evelyn Stuckley, la femme de Williamson Stuckley, ancien membre du Congrès américain, elles décidèrent de former

¹⁴ *Purple Rain* est la bande originale d'un film du même nom avec le musicien *Prince* dans le rôle principal. Il s'agit d'un film coté « R » par la *Motion Picture Association of America* (MPAA) et donc restreint aux enfants de moins de 17 ans non accompagnés d'un adulte. [<http://www.mpa.org/ratings/what-each-rating-means>]

l'organisme à but non lucratif *Parents Music Resource Centre*¹⁵ en mai 1985 (RLH, 1985, p. 11)¹⁶. Susan Baker définira les deux objectifs principaux du PMRC comme tels :

- 1) « Informer et éduquer les parents à propos des nouvelles tendances dans les thématiques de paroles de chansons qui étaient sexuellement explicites, excessivement violentes ou encore qui glorifiaient la consommation de drogues et d'alcool;
- 2) Demander à l'industrie de la musique de faire preuve de retenue à l'égard de ces tendances » (RLH, 1985, p. 11) (traduction libre).

Dans le contexte des profonds changements culturels et de la renaissance religieuse de l'époque, ces épouses de personnalités politiques américaines perçoivent donc dans la musique populaire des éléments qui leur semblent incompatibles avec leurs valeurs en tant que chrétiennes conservatrices. Mais pourquoi ont-elles décidé de former le PMRC et d'effectuer du lobbying? Il faut savoir que depuis le début des années 1980, la *National Parent/Teacher Association* (NPTA), un organisme à but non lucratif à l'échelle nationale des États-Unis chargé de promouvoir la santé des enfants à l'école et à la maison, dénonçait elle aussi les paroles dans la musique populaire et faisait du lobbying auprès des personnalités influentes dans l'industrie (Chastagner, 1999). En juin 1984, à leur Convention nationale tenue à Las Vegas, la NPTA adopte une résolution qui demande « aux maisons de disque d'apposer des étiquettes sur les [couvertures d'albums] afin de classer leur contenu à l'égard de l'obscénité, du sexe, de la violence ou de la vulgarité » (Nuzum, 2001, p. 18) (traduction libre). Même si la NPTA comptait plus de 5.4 millions de membres en 1984 (National Parent/Teacher Association. *PTA history : 1980-1989*), ses efforts n'avaient toujours pas porté fruit. Après avoir communiqué à vingt-neuf maisons de disque américaines sa résolution et leur avoir suggéré un système de classement similaire à celui mis en place avec la MPAA, un représentant de la *Recording Industry Association of America* (RIAA) répondit

¹⁵ McDonald (1988, dans Walser, 1993, p. 138) précise toutefois que le PMRC n'est pas vraiment un « centre de ressources » (traduction libre), puisque ses publications ne sont aucunement de nature scientifique.

¹⁶ Afin d'alléger le texte, nous rappelons que nous employons l'acronyme RLH (Record Label Hearing) pour désigner le United States Senate Committee on Commerce, Science, and Transportation. (1985) Record labeling hearing. (S. Hrg. 99-529). Washington, D.C. : U.S. Government Printing Office.

« A ratings system is out of the question (...) the movie industry has to deal with less than four hundred submissions a year. We have over twenty-five thousand songs. I find it a dangerous kind of precedent. It's not censorship per se, but it certainly does open a Pandora's Box of unpleasant possibilities » (Holland, 1989 dans Nuzum, 2001, p. 18).

La RIAA ignore donc la résolution de la NPTA et ses suggestions. La NPTA avait toutefois rendu publics sa résolution et ses efforts auprès de la RIAA. C'est aussi à ce moment-là que Susan Baker reçut une lettre de la NPTA et qu'elle prit connaissance – choquée, on l'a dit – des paroles de la chanson *Like a Virgin* de *Madonna*. Elle décida alors à son tour de former une nouvelle organisation avec ses amies : le PMRC. Bénéficiant du soutien financier de Mike Love, des *Beach Boys*, et des espaces de bureau donnés par Joseph Coors, le propriétaire de la compagnie de bière américaine Coors (Chastagner, 1999; Nuzum, 2001), le PMRC organisa une série de rencontres avec ses membres et envoya bientôt lui aussi une résolution à la RIAA (Nuzum, 2001). Bien que la NPTA continua à faire valoir ses vues, elle céda sa place au PMRC en tant qu'organisme principal dans la croisade morale contre la musique indécente. Ce constat s'explique sans doute par le fait que le PMRC avait plus d'influence politique, mais aussi parce qu'il avait réussi, qui plus est dans un très court laps de temps, à attirer beaucoup plus l'attention des médias. Dans les cinq mois qui suivirent l'envoi de la lettre du PMRC à la RIAA, plus de 150 éditoriaux avaient été écrits au sujet du PMRC, notamment dans les revues *Newsweek* et *People* et ses membres apparurent notamment sur les émissions de télé américaine *Donahue*, *Good Morning America*, *Today*, *The CBC Morning News* et *Entertainment Tonight* (Nuzum, 2001).

Quelques semaines avant que ne prenne place le RLH, le PMRC demande donc à la RIAA, qui représentait à l'époque les maisons de disque responsables d'environ 85 % des ventes d'albums aux États-Unis (Deflem, 1993), de se plier aux demandes ci-dessous :

- 1) sensibiliser les consommateurs, avec des autocollants spécifiques sur l'extérieur des pochettes d'albums, quand un type de contenu est inapproprié (paroles, images), soit une stratégie similaire à celle du système de collant qu'on retrouvait déjà pour les films et qui a été mis en place par la *Motion Picture Association of America*;

- 2) régir la visibilité et la disponibilité des albums affectés par la réglementation (tout comme pour les sections de pornographie dans les magasins vidéos);
- 3) imposer un minimum d'âge pour l'achat des albums avec l'un de ces autocollants;
- 4) exiger des maisons de disque qu'elles « reconsidèrent » leurs contrats avec des artistes faisant appel à des symboles de violence ou de sexualité dans leurs albums ou lors de prestations;
- 5) fournir aux postes de radio les paroles de chansons;
- 6) évaluer et classifier les vidéoclips avec des critères similaires aux autocollants pour les albums;
- 7) bannir le « *backmasking* » (infra) de toute chanson (Deflem, 1993; Weinstein, 2000; RLH, 1985, p. 98-102).

Il est important d'apporter certaines précisions quant à ces exigences, car elles seront revisitées et prises en considération dans le cadre de notre analyse du RLH. Tout d'abord, le système d'autocollants pour les albums initialement exigé par le PMRC devait fonctionner selon les critères suivants :

- 1) un autocollant avec un « X » était prévu pour des paroles traitant de l'obscénité, de la violence, du suicide ou de la sexualité et on aurait précisé qu'au niveau de la sexualité, on chercherait à avertir les consommateurs de paroles traitant du sadomasochisme, de l'inceste, de l'homosexualité, de la bestialité et de la nécrophilie;
- 2) on aurait également créé des autocollants avec « D/A » pour les paroles traitant des drogues ou l'alcool;
- 3) le « O » était réservé aux paroles traitant de l'occulte;
- 4) enfin, un autocollant avec « V » signalait la présence de violence (en plus du « X ») (RLH, 1985, p. 101)

Quant au *backmasking*, il s'agirait de messages insérés « à l'envers » dans la musique et qui seraient ensuite interprétés à un niveau inconscient ou subliminal par le consommateur. L'ensemble des études traitant de ce phénomène publié après le RLH (le

phénomène n'ayant pas fait l'objet d'étude scientifique avant le RLH) démontrent que même des messages « à l'envers » délibérément insérés dans des chansons étaient imperceptibles et n'avaient aucun effet chez ses consommateurs (Swart et Morgan, 1992; Vokey, 1985). D'ailleurs, le Dr Joe Stuessy, pourtant appelé à témoigner au RLH en faveur du PMRC, reconnaît dans son témoignage qu'il faudrait plus de recherche au sujet du *backmasking* (RLH, 1985, p. 118).

2.2.1 Le Premier amendement et la liberté d'expression

Il convient maintenant de rendre compte de certaines notions qui sont essentielles au projet du PMRC, afin de comprendre où elles se situent dans le contexte du droit constitutionnel américain.

En premier lieu, et afin de rendre plus clairs les liens entre ces notions juridiques et le contenu du RLH, il faut rappeler les thèmes que le PMRC considère inacceptables au niveau des produits culturels du heavy metal. L'on parle de produits culturels parce que le PMRC ne se limite pas aux paroles de chansons; ses critiques s'adressent aussi aux vidéoclips, aux comportements des artistes lors de leurs prestations, aux pochettes d'albums, à la marchandise (t-shirts, affiches, etc.) et même, on l'a vu, aux messages subliminaux (cf. *backmasking*).

Au niveau des thèmes, on voit à travers le RLH que le PMRC et ses partenaires s'intéressent essentiellement à quatre grandes catégories :

- 1) La sexualité : la première catégorie, et certainement celle qui suscite le plus d'intérêt lors du RLH, vise les symboles de nature sexuelle qui se situe à l'extérieur des normes puritaines et que le PMRC définit comme étant obscènes. Le PMRC précise ses inquiétudes au niveau de certaines activités et orientations sexuelles, dont l'homosexualité, la bisexualité, le sadomasochisme, l'inceste, la bestialité et la nécrophilie. Bien qu'elle se rapproche de la seconde catégorie, celle de la violence prise dans son sens général, le PMRC mobilise à ce propos le terme de *violence sexuelle*. Loin de réserver ce terme à des actes comme le viol, le PMRC y ajoute donc l'ensemble des activités énumérées ci-dessus, et ce, même s'il s'agit de

représentations de gestes posés entre adultes consentants. Le PMRC recourt également beaucoup au terme du *porn rock* : il s'agit d'un terme qui inclut n'importe quel produit culturel du heavy metal qui représente des versions de la sexualité jugées inacceptables par les conservateurs religieux¹⁷.

- 2) La violence : les membres du PMRC se disent intéressés à freiner les produits culturels qu'ils perçoivent comme soutenant la violence dirigée vers soi-même ou vers les autres, avec une attention particulière pour certains thèmes, comme le suicide, la torture et les gestes de violence graves tel le meurtre et diverses forme de cruauté et d'abus. Sont aussi dénoncées les représentations trop légères (« *light hearted* ») de la guerre et des crimes contre l'humanité. Enfin, le PMRC et ses alliés dénoncent les représentations d'acte de défi dans le heavy metal, ainsi que son caractère de rébellion extrême (« *extreme rebellion* »). Même s'ils ne fournissent jamais de définition ou d'exemples concrets pouvant expliquer ce qui constitue la rébellion extrême, ils semblent associer ce caractère aux gestes symbolisant la frustration voire la haine à l'égard de l'ordre en place.
- 3) L'occulte et la religion: ici, le PMRC dénonce le fait qu'il existe des produits culturels issus du heavy metal qui évoquent l'occulte et qui ravivent la présence de croyances comme le Satanisme. Le PMRC cible tout appui, même latent, à l'égard de religions ou de croyances qui ne rejoignent pas la vision des conservateurs religieux américains.
- 4) Les drogues illicites et l'alcool : enfin, le PMRC dénonce tout produit culturel du heavy metal qui encourage ou tolère la consommation de drogues illicites, mais aussi la consommation d'alcool chez les mineurs, de même que sa consommation excessive en général.

¹⁷ Le terme du *porn rock*, tel qu'employé par le PMRC, englobe l'ensemble des représentations sexuelles dans le heavy metal qu'ils jugent inacceptables. Par exemple, le terme ne fait pas de distinction entre d'une part, la sexualité dans le Glam Metal, où l'on célèbre la promiscuité et le corps féminin, et où l'on traite de la sexualité de manière festive, etc., et d'autre part, celle qu'on retrouve dans le Death Metal, qui est habituellement traité à travers les concepts du viol, de la torture à caractère sexuel, etc.

Afin d'alléger le texte, lorsque nous nous référerons à l'ensemble de ces catégories ailleurs dans ce travail, nous emploierons l'acronyme SVODA (sexe, violence, occulte, drogues et alcool).

Puisque nous avons précisé les thèmes qui intéressent le PMRC, nous pouvons maintenant présenter et évaluer les notions juridiques sur lesquels reposent ses arguments visant à s'opposer aux produits culturels qui lui semblent soutenir ou tolérer ces thèmes.

Avant tout, il faut comprendre que les membres du PMRC estiment se porter au secours d'une communauté homogène partageant les mêmes valeurs qu'eux par rapport aux thèmes SVODA. Plus spécifiquement, puisqu'il s'agit ici de thèmes présentés en tant que menace aux valeurs collectives du public américain, les membres du PMRC croient par extension qu'ils défendent l'ensemble des États-Unis et que les Américains « typiques » sont unis par un état d'esprit public et qu'ils partagent donc les mêmes valeurs. Pour être en mesure d'avancer et d'accepter les propos initiaux du PMRC, il faut donc être prêt à restreindre la liberté d'expression de ceux qui produisent ou consomment des médias à caractère SVODA. Cette restriction serait justifiée au nom du fait que ces derniers transgressent *leur* identité collective à cause de leurs capacités corruptrices. Ce faisant, selon le PMRC et ses alliés, ces médias ne devraient pas bénéficier d'un droit à la liberté d'expression, normalement garantie sous le Premier amendement de la Constitution des États-Unis :

Premier amendement de la Constitution des États-Unis

Congress shall make no law representing an establishment of religion, or prohibiting the free exercise thereof; or abridging the freedom of speech, or of the press; or the right of the people peaceable to assemble, and to petition the Government for a redress of grievances.

Il faut savoir que le Premier amendement met en place une protection pour les citoyens américains à l'égard de tous les niveaux du gouvernement, c'est-à-dire une protection contre des lois et mesures légales visant à restreindre leur liberté d'expression; il ne s'agit pas d'une protection pour les citoyens *entre* eux. L'entente que le PMRC réussira finalement à conclure avec la RIAA ne sera pas illégale au regard du Premier amendement parce qu'il s'agira d'un contrôle exercé par l'industrie du disque envers elle-même et non

par l'État. Toutefois, la menace de mesures législatives que feront peser le PMRC et les sénateurs soutenant leurs efforts, mais aussi certaines lois et poursuites judiciaires nées à l'ombre du RLH (et dont nous discuterons plus tard dans ce travail) remettent en question la liberté d'expression des artistes sur le sol américain. Un survol des notions juridiques suivantes permet de comprendre pourquoi il était si important pour le PMRC d'arriver à une entente « extrajudiciaire » avec la RIAA et pourquoi, grâce à cette entente, le PMRC et leurs alliés ont pu atteindre leurs buts tout en évitant de buter sur les droits constitutionnels des artistes du heavy metal.

2.2.2 Quatre notions-clés dans le droit constitutionnel américain : l'incitation à des gestes illégaux, l'indécence, le blasphème et l'obscénité

Comment le PMRC et ses alliés ont-ils pu menacer la liberté d'expression de certains Américains si celle-ci est fondamentalement protégée par le Premier amendement de la Constitution des États-Unis? En admettant que le PMRC ait réussi à convaincre le Congrès américain de traduire en mesures législatives sa croisade morale, comment ces mesures auraient-elles pu être valides sous le Premier amendement? Aujourd'hui, comme en 1985, à l'époque du RLH, il y a certaines exceptions à la liberté d'expression aux États-Unis. Dans certaines instances, les différents paliers du gouvernement américain peuvent limiter l'expression des personnes physiques ou morales si cette expression figure parmi les exceptions établies. Il existe plus d'une douzaine d'exceptions (dont la pornographie juvénile, l'incitation à l'émeute, l'incitation à l'utilisation de la force, et les menaces de violence) (Cohen, 2004), mais nous limiterons notre traitement à ceux qui s'appliquent à la croisade morale du PMRC. Il s'agit des exceptions en cas d'incitation à des gestes illégaux, en cas d'expressions indécentes ou encore de celles jugées obscènes. Nous traiterons aussi brièvement des expressions blasphématoires, bien qu'elles soient toujours protégées par le Premier amendement.

En premier lieu, la liberté d'expression n'est pas protégée par le Premier amendement s'il peut être établi que la communication en question incite à des gestes illégaux. Cette exception est basée sur le *Brandenburg Test*, à partir de l'arrêt *Brandenburg*

v. Ohio, 395 U.S. 444 (1969) et nécessite qu'un message réponde à deux critères : (1) il doit inciter ou engendrer des gestes illégaux de façon **immédiate** et (2) il doit être **probable** qu'il incite ou engendre de tels gestes (nous insistons).

Brandenburg Test

« Standard established in *Brandenburg v. Ohio*, 395 US 444 (1969), to determine when inflammatory speech intending to advocate illegal action can be restricted. The standard developed determined that speech advocating the use of force or crime could only be proscribed where two conditions were satisfied: (1) the advocacy is “directed to inciting or producing imminent lawless action,” and (2) the advocacy is also “likely to incite or produce such action.” » (Brandenburg test. (n.d.). *Wex*).

Censurer des produits culturels dans le cadre de cette première exception exige donc de prouver qu'il soit *probable* que ses récepteurs commettent *immédiatement* des gestes distinctement présentés en tant que gestes illégaux. À titre d'exemple, si l'on reprend les dernières paroles de la chanson *Rancid Amputation* par *Cannibal Corpse* (p.34) il ne suffirait pas de juger que cette chanson incite à la nécrophilie en raison des paroles « *Rape the limbless cadaver* » à la fin du dernier couplet. D'abord, parce que les paroles ne précisent pas qu'il faudrait immédiatement passer au viol d'un cadavre et, même si les paroles étaient plutôt « *Rape the limbless cadaver on July 17th 2014 at 10 :41 p.m.* », parce qu'il n'est pas raisonnable de croire qu'une personne serait contrainte à poser ce geste immédiatement après avoir entendu ces paroles. Alors que des paroles de chansons ou autres communications liées à la musique répondant aux deux critères du *Brandenburg Test* demeurent introuvables, il y a pourtant eu aux États-Unis quelques poursuites judiciaires suite à la tenue du RLH. La capacité des paroles de certaines chansons à inciter à la commission de gestes violents y avait en effet été soulevée et ce supposé constat revenait explicitement à désigner les artistes du heavy metal comme coupables (même indirects) de la commission de tels gestes. Nous reviendrons à ces études plus tard dans ce travail, à la section 5.4 La légitimation des discours qui culpabilisent le heavy metal.

La deuxième exception susceptible de servir à la croisade morale du PMRC se situe au niveau des expressions jugées indécentes et du contrôle et de la sanction de celles-ci par

la *Federal Communications Commission* (FCC), une agence indépendante du gouvernement des États-Unis chargée de réguler l'industrie de la télécommunication et du contenu diffusé. La FCC fut créée en 1934 par l'entremise du Communications Act. Bien que les expressions indécentes soient protégées par le Premier amendement, le gouvernement américain a permis à la FCC d'interdire et de sanctionner la diffusion d'expressions indécentes lorsqu'il est raisonnable de croire que des enfants visionnent ou écoutent ces expressions. Ainsi, la FCC a le pouvoir de sanctionner par voie d'amendes les chaînes de radio et de télévision qui diffusent des expressions qu'elle juge indécentes, ainsi que celles jugées obscènes et blasphématoires (nous reviendrons sur ces deux dernières plus loin dans cette section du travail). La FCC définit les expressions indécentes comme suit:

« The Commission defines indecent speech as language that, in context, depicts or describes sexual or excretory activities or organs in terms patently offensive as measured by contemporary community standards for the broadcast medium » (Pacifica Foundation, Memorandum Opinion and Order, 56 FCC 2d94, 98 (1975). *Pacifica* 438 U.S. 726 dans Lipschultz, 2007, p. 190).

L'indécence est un concept nébuleux dans le droit américain et la seule définition officielle (soit par une agence gouvernementale ou un arrêt) que nous avons retrouvée est celle de la FCC. L'indécence y est définie par la voie de *standards communautaires contemporains* (« *contemporary community standards* »). Il s'agit donc d'un terme plutôt subjectif, laissant entendre que la FCC prend en compte que des différences régionales et culturelles existent sur le plan des mœurs et que celles-ci changent avec le temps. Or, les commissaires de la FCC rendent en fait leurs décisions de leurs bureaux à Washington, D.C., de manière uniforme à travers le pays, c'est-à-dire avec un standard à l'échelle nationale (Nuzum, 2001; Flick, 2009)

Des précisions quant aux considérations que la FCC porte au contexte des expressions indécentes indiquent aussi que la portée de leur définition est suffisamment large pour rendre illégale presque n'importe quelle communication liée à la sexualité ou aux organes excrétoires :

« The FCC has said that "an indecency determination must include review not only of the express language or depiction involved and its topic, but also a

careful consideration of the various factors that comprise the context in which the material was presented." The Commission also considers whether the words or depictions are "vulgar" or "shocking," and whether the reference is isolated and fleeting. Therefore, even seemingly "non-graphic" sexually-oriented terms can be grouped in such a way as to create a patently offensive context sufficient for an indecency finding. In a number of its indecency decisions in radio cases, the Commission has found that verbal references, when taken in context, were made in a "pandering and titillating fashion." Implicit in language such as this is the notion that the amount of on-air time devoted to "dwelling on sexual matters" will be viewed as a factor contributing to an indecency finding. This also has been the case in several indecency decisions where fines were levied against popular morning shows that present a daily diet of thinly-disguised sexual humor. » (Flick, 2009, p. 3)

En pratique, depuis 1978, la FCC a mis en place ce qu'elle appelle une tranche horaire de type « *safe harbor* » (*période sécuritaire*) (Nuzum, 2001) pour la diffusion d'expressions indécentes, obscènes ou blasphématoires. Puisqu'il n'est pas raisonnable de s'attendre à ce que des enfants écoutent la radio ou visionnent la télévision pendant la nuit, la FCC ne sanctionne pas l'indécence entre 22 h et 6 h du matin (ces heures ont fluctué jusqu'à environ 1996) (Nuzum, 2001). En dehors de la période sécuritaire, les compagnies de radio et télédiffusion s'exposent à des sanctions coûteuses¹⁸ si elles diffusent des expressions indécentes ou obscènes. Pour répondre aux exigences de la FCC, les radiodiffuseurs et télédiffuseurs souhaitant diffuser des chansons ou des vidéoclips avec du matériel qui peut faire l'objet de sanctions par la FCC à l'extérieur de la période sécuritaire le font par l'entremise de versions censurées, notamment avec des « bleeps » sur certains mots ou des périodes de silence.

Bien que le PMRC exige au départ que les producteurs fournissent les textes aux radiodiffuseurs et que l'on évalue et cote les vidéoclips avec un système similaire au programme d'autocollants qu'il proposait initialement, nous ne nous sommes pas uniquement intéressés au concept de l'indécence parce que ces deux exigences du PMRC auraient modifié le cadre du travail de la FCC s'il avait réussi à faire passer des mesures législatives. Le concept de l'indécence et sa place dans le droit constitutionnel américain

¹⁸ La FCC a déjà émis des amendes entre 20 000 \$ USD et 500 000 \$ USD pour diffusion d'expressions indécentes, en plus d'avoir conclu un accord juridique en 1995 pour la somme 1,715 000 \$ USD afin de régler des amendes non payées par les propriétaires de l'émission de radio de Howard Stern (Flick, 2009, p. 3).

s'avèrent surtout importants dans ce travail parce que le PMRC le mobilise lors du RLH, et ce bien qu'il s'agisse d'expressions protégées par le Premier amendement. Or, le PMRC ne pouvait faire juridiquement valoir l'indécence des produits culturels du heavy metal qu'à condition de prouver que les enfants se trouvaient en position « captive » face au heavy metal. Si l'indécence n'est pas permise par la FCC au niveau de la télévision et de la radio (du moins à certaines heures), c'est parce qu'il est raisonnable de croire que les enfants pourraient y être accidentellement exposés, compte tenu de la nature de ces technologies. Quand on connaît l'objectif visé par le PMRC, soit l'étiquetage d'albums, un enfant ne se trouve pas en position « captive » si l'on considère qu'il faut effectuer la sélection, l'achat et le processus technique pour faire jouer un album de musique (faire jouer une cassette ou un disque compact, etc.).

En troisième lieu, il faut savoir que les messages blasphématoires sont pleinement protégés par le Premier amendement et qu'ils ne font aucunement l'objet d'une exception au niveau de la Constitution des États-Unis. Le PMRC n'aurait donc pas pu faire appel au législatif concernant ses inquiétudes à propos des thèmes de l'occulte ou de la religion. À cet égard, les commentaires de certains sénateurs lors du RLH remettent en question leur respect de la laïcité enchâssée dans la Constitution des États-Unis.¹⁹

En quatrième lieu, nous nous penchons enfin sur le concept de l'obscénité. Contrairement aux trois autres notions abordées jusqu'à présent dans cette section, les expressions jugées obscènes ne sont pas protégées par la Constitution américaine²⁰. À présent, et comme à l'époque du RLH, la définition légale la plus récente de l'obscénité aux États-Unis a été établie lors de l'arrêt *Miller v. California*, 413 U.S. (1973). Lors de

¹⁹ Il faut toutefois préciser que certains états américains ont à ce jour des lois qui rendent les expressions blasphématoires illégales, dont les États du Massachusetts, du Michigan, de l'Oklahoma, de la Caroline du Sud, du Wyoming et de la Pennsylvanie, mais qu'il s'agit d'anciennes lois obscures qui n'ont simplement pas été abrogées. La dernière condamnation pour avoir proféré des paroles blasphématoires aux États-Unis remonte à 1928 (Smith dans Stein, 1985, p. 633-634).

²⁰ Il existe une exception qui permet à un individu de **posséder** du matériel obscène pour des fins de consommation dans l'intimité de son domicile, mais la Constitution américaine ne protège aucunement ce droit, ni le droit de fournir ou d'acquérir du matériel obscène. Ainsi, essentiellement, un individu peut écrire des paroles de chanson, des histoires ou créer des images ou bandes dessinées obscènes et son droit de posséder ces créations est protégé. Toutefois, il n'a **pas** un droit protégé de distribuer ou d'acquérir des biens similaires. (Stanley v. Georgia, 394 U.S. 557, 568 (1969)., United States v. Reidel, 402 U.S. 351 (1971) et United States v. 12 200-Ft. Reels of Film, 413 U.S. 123 (1973) dans Cohen, 2004.

cet arrêt, la Cour suprême des États-Unis a développé ce qu'on appelle le *Miller Test* afin de déterminer si une expression est obscène. Ce test procède selon les questions suivantes:

- « (a) whether the “average person applying contemporary community standards” would find that the work, taken as a whole, appeals to the prurient interest;
- (b) whether the work depicts or describes, in a patently offensive way, sexual conduct specifically defined by the applicable state law; and
- (c) whether the work, taken as a whole, lacks serious literary, artistic, political, or scientific value » (Miller v. *California*, 413 U.S. (1973)).

Pour être jugé obscène, un produit culturel doit répondre à l'ensemble des trois questions du *Miller Test*. Contrairement aux autres notions qui font figure d'exceptions au Premier amendement, l'obscénité ne nécessite donc pas qu'il y ait raison de croire que l'expression soit liée à une souffrance, réelle ou fictive, tant auprès d'adultes que d'enfants.

Malgré les prétentions du PMRC, la pornographie n'est pas automatiquement obscène en raison de la nature de son contenu, même s'il s'agit, par exemple, de pornographie à caractère BDSM (« Bondage, Discipline, Domination, Soumission, Sadomasochisme »). Le *Miller Test* fait aussi en sorte qu'il s'agisse d'un concept légal que l'on peut difficilement appliquer à des produits culturels tels que des paroles de chansons, pour les raisons suivantes :

- 1) la première question du *Miller Test* exige que l'on considère si une œuvre *au complet* (« as a whole ») est de nature lubrique; ainsi, pour juger qu'un album soit obscène sous cette première condition, il faut que *toutes* les chansons sur l'album soient considérées obscènes, sans exception
- 2) comme la musique est une forme d'art, il est difficile de prouver qu'un album de musique soit responsable de la stimulation quelconque d'intérêts sexuels chez ses auditeurs (« *appeals to the prurient interest* ») et
- 3) au niveau de la troisième question, il faut être en mesure de prouver qu'un album de musique – une œuvre fondamentalement artistique dans sa nature – manque de valeur artistique;

Les juristes s'étant penchés sur l'applicabilité du *Miller Test* aux œuvres musicales mettent en avant que, réunis comme isolés, les arguments ci-dessus ont pour conséquence qu'il serait anticonstitutionnel de considérer un album de musique comme étant obscène (Berry et Wolin, 1986., Block, 1990., Coletti, 1987., Goodchild, 1986., Holt, 1990., Kaufman, 1986. et Scheidemantel, 1985-1986. dans Deflem, 1993).

Toutefois, si l'on considère une chanson en elle-même, sans la lier à un album de musique ou à un produit culturel autre qu'un album de musique, la notion d'obscénité s'applique plus facilement. Au niveau de la télé et radio diffusion, les diffuseurs américains l'appliquent depuis *Miller v. California, 413 U.S. (1973)* afin d'éviter de diffuser certaines chansons ou certains vidéoclips. Comme avec l'indécence, la diffusion d'expressions obscènes peut faire l'objet de sanctions par la FCC, mais elles demeurent toujours interdites, même pendant la *période sécuritaire*. La diffusion d'expressions obscènes peut aussi mener au non-renouvellement de la licence d'un diffuseur et la FCC renvoie les plaintes liées à l'obscénité au *Department of Justice* afin d'entamer des poursuites criminelles au niveau fédéral, lesquelles peuvent mener à des peines d'emprisonnement allant jusqu'à deux années d'incarcération, ainsi que des peines pécuniaires considérables (Flick, 2009).

Bref, même si la catégorie juridique d'obscénité s'applique fort difficilement à un album de musique, pour le PMRC, elle apparaît comme la ressource la plus apte à soutenir leurs menaces de voir leur croisade morale traduite en mesures législatives, essentiellement en raison du fait 1) qu'il s'agit là du seul type d'expression qui n'est pas protégée par le Premier Amendement, et 2) qu'il s'agit d'un concept nébuleux et impossible à attribuer à un produit culturel de manière objective.

En somme, pour que le PMRC réussisse à faire respecter les exigences qu'elle présenta à la RIAA, il fallait donc qu'il le fasse à l'extérieur de l'appareil juridique américain. Il faut en effet garder à l'esprit que les menaces de mesures législatives mises en avant par le PMRC et leurs alliés (dont la plupart des sénateurs qui siégeaient au RLH) étaient sans fondements puisque la censure étatique des produits culturels à caractère SVODA buterait inévitablement sur le droit constitutionnel américain, comme nous venons de le voir. Comment le PMRC et ses alliés ont-ils donc réussi à faire valoir ses exigences

dans le cadre d'une séance auprès du Congrès américain et surtout, comment ont-ils réussi à faire accepter à la RIAA le programme PAL?

2.3 L'entrée en scène du RLH et la menace législative

Le 19 septembre 1985, les neuf Sénateurs américains siégeant sur le *Committee on Commerce, Science and Transportation* du quatre-vingt-dix-neuvième Congrès se rassemblèrent à Washington, D.C., afin de tenir une séance portant sur le contenu de la musique et des paroles sur les albums (« *on contents of music and the lyrics of records* ») (RLH, 1985).

Les motifs qui ont mené à cette séance atypique au sein de la chambre haute du Congrès des États-Unis demeurent toujours nébuleux et les questions à ce sujet trouvent une place dans presque tous les ouvrages que nous avons pu repérer qui ont traité de cette séance (Deflem, 1993; Nuzum, 2001; Weinstein, 2000). Il y a tout de même chez ces auteurs un consensus sur le fait que les liens familiaux qui existaient entre les membres du PMRC et des politiciens américains à Washington, D.C. ont certainement prêté main-forte au PMRC pour convaincre le *Committee on Commerce, Science and Transportation* à tenir une séance portant sur leurs inquiétudes. Revenons sur ces liens familiaux lorsque le RLH prit place:

- Tipper Gore est alors mariée à Al Gore, à l'époque un sénateur qui siégea sur le RLH (et qui devint par la suite vice-président des États-Unis);
- Susan Baker est la femme de l'ancien secrétaire du Trésor et chef du Cabinet à la Maison-Blanche, James Baker;
- Pam Howar est la femme de James Howar, propriétaire d'une puissante entreprise de construction active dans la région de Washington, D.C.;
- Sally Nevius est la femme du président du Conseil municipal de Washington, D.C., John Nevius; et
- Evelyn Stuckley est la femme de Williamson Stuckley, ancien membre du Congrès américain (Deflem, 1993).

Malgré ces liens, la question des motifs menant à la convocation du RLH fut posée par le sénateur Exon au début de la séance et l'on retient que les sénateurs qui siégeaient à l'époque n'arrivèrent pas à un consensus sur la légitimité du RLH. Ce questionnement par le sénateur Exon se trouve dans la discussion incluse ci-dessous, qui a pris place au courant du RLH suite à une présentation du Dr Joe Stuessy portant sur la menace du heavy metal (à travers l'ensemble des passages du RLH présentés dans cette thèse, nous avons souligné en gras les passages d'importance):

Senator EXON. (allié du PMRC)

Mr. Chairman, thank you very much. I have been around here a while and I have been through many hearings in many committees (...). This is the largest media event, both in this room and the people waiting outside, that I have ever seen. I want to first congratulate you ladies for coming here and testifying on the concerns which you have. **It seems to me that this should be voluntarily worked out without Federal legislation and without regulations. (...) you do not want Federal legislation and you do not want Federal regulation, at least at this time. Is that correct?**

Mrs. GORE. (allié du PMRC)

Yes, that is correct. We do not want legislation to remedy this problem. The problem is one that developed in the marketplace. The music industry has allowed the excesses that you saw and **we believe the music industry is the entity to address those excesses. We would like them to do this voluntarily. We propose no legislative solution whatsoever.**

Senator EXON. When you say legislation, do you also include the term that I use, regulation?

Mrs. GORE. Yes.

Senator EXON. Well, given that and given what I think I tried to put forth as my feelings on this, Mr. Chairman, **I suppose it is nice to have these hearings and discuss these things, because I think it is a concern. But I wonder, Mr. Chairman, if we are not talking about Federal regulation and we are not talking about Federal legislation, what is the reason for these hearings in front of the Commerce Committee?** Can anyone answer that? I did not schedule these hearings. I am glad to be here to take part in them. But sometimes I wonder why these media events are scheduled and for what possible reason, if we are not being asked to do anything about it.

The CHAIRMAN. (Senator John Danforth) (allié du PMRC)

I think that the point is that there are problems that exist in the country that are not necessarily solved by legislation or by regulation. Fortunately, the be-all and end-all of the United States is not legislation that is enacted by Congress. **I**

think the point of the hearings is to provide a forum for airing what a lot of people perceive of as a real problem.

Senator EXON. Well, Mr. Chairman, that may well be and that may well be an intention of what the Congress should or should not do. As one member of the Congress, I think that we indulge in too many publicity events that are far beyond the scope of regulation and legislation, which I think is our primary purpose. (RLH, 1985, p. 49-50)

Comment donc expliquer que le RLH eut lieu si le *Committee on Commerce, Science and Transportation* n'étudiait pas de mesures législatives? Comment le PMRC a-t-il été capable de faire comparaitre plusieurs acteurs d'importance dans le domaine de l'industrie de la musique américaine pour cette séance?

Il faut d'emblée signaler qu'au moment où le PMRC tentait de faire avancer son agenda, un autre organisme, soit la *Recording Association of America* (RIAA) tentait de faire passer à travers les deux paliers du Congrès américain la lecture d'un projet de loi intitulé le *Audio Home Recording Act* (H.R. 2911) (*Digital Audio Recording Devices and Media [Audio Home Recording Act]*, 1992), communément appelé le « *Blank Tape Tax* », qui avait notamment comme but d'établir une taxe de vente sur tout équipement d'enregistrement (lecteurs VHS [« *Video Home System*»] capables d'enregistrer, cassettes VHS et cassettes audio vierges, etc.) afin de compenser la baisse des ventes qu'elle prévoyait en conséquence de la distribution de copies illégales. Le sénateur américain Strom Thurmond était responsable de la tenue des audiences pour ce projet de loi (il était le président du *Committee on the Judiciary* auprès du Sénat américain) et il était également membre du *Committee on Commerce, Science and Transportation* lors de la séance pour le PMRC. Sa femme, aussi, était aussi liée au PMRC (Deflem, 1993). La RIAA avait donc avantage à se montrer favorable aux conseils du PMRC et des sénateurs américains quant au contrôle de leurs produits lors du RLH s'ils souhaitaient en échange avoir le soutien du Sénat américain lors du *Home Audio Recording Act*, surtout dans le contexte du climat politique des années 1980, où l'administration Reagan prônait la dérégulation. Ainsi, bien que les membres du PMRC soutiennent qu'elles n'avaient pas d'intention législative, elles réussirent à convaincre les maisons d'édition sous la RIAA à volontairement apposer sur le devant de certains albums l'étiquette noire et blanche « *Parental Advisory : Explicit*

Lyrics»²¹. Que l'agenda du PMRC pour convaincre la RIAA d'adopter l'étiquette PAL soit exposé au moment même où cette dernière tentait justement de faire passer le *Home Audio Recording Act* auprès du Congrès américain nous paraît en tout cas une coïncidence pour la moins « heureuse » (d'autres auteurs partagent cette position, dont Deflem, 1993; Nuzum, 2001 et Weinstein, 2000). Le *Blank Tape Tax* fut légiféré en 1992. Si l'on tient compte du fait qu'en tant que branche législative du gouvernement fédéral des États-Unis, l'objectif principal du Congrès des États-Unis est de débattre et de voter sur des projets de loi, l'utilisation du RLH en tant que plateforme pour soutenir la légitimité et le besoin de l'étiquette permet d'envoyer des messages ambivalents à la RIAA quant à la possibilité d'efforts législatifs coercitifs. De plus, des déclarations faites par certains des sénateurs lors du RLH indiquaient explicitement leurs désirs d'aller de l'avant avec des mesures législatives si la RIAA ne réussissait pas à mettre en place un système d'étiquetage comme celui proposé par le PMRC:

Senator HOLLINGS. (allié du PMRC)

Mr. Chairman, I first want to commend the Parents Music Resource Center for bringing this to the Nation's attention. **I have had the opportunity to attend a showing, you might say, or presentation of this porn rock, as they call it. (...) I would make the statement that if I could find some way constitutionally to do away with it, I would.** (...) This is a matter of national concern, and it is something that we have got to give some kind of attention to within the constrictions of free speech. **So, I will be looking from the Senator's standpoint, not just to bring pressures to try to see if there is some constitutional provisions to tax, but an approach that can be used by the Congress to limit this outrageous filth, suggestive violence, suicide, and everything else in the Lord's world that you would not think of.** (RLH, 1985, p. 2-3)

Senator HAWKINS. (alliée du PMRC)

There is no question about the message. I still hear art is art, and in America artists are supposed to be free to express themselves, out [sic: but] **who has the responsibility to regulate? Parents? The music industry? The Government?** I speak as a legislator. I speak as a parent, a veteran who has brought three children through adolescence. (...) **The question we must ask is, should the force be the Government, and that is what this hearing is designed to determine.** (RLH, 1985, p. 10)

²¹ « Avertissement parental : paroles à contenu explicite » (traduction libre).

Mr. ZAPPA. (...) (défenseur)

I have been listening to the event in the other room and have heard some conflicting reports as to whether or not people in this committee want legislation. I understand that Mr. Hollings does from his comments. Is that correct?

The CHAIRMAN. (Senator John Danforth) (allié du PMRC)

I think you had better concentrate on your testimony, rather than asking questions.

Mr. ZAPPA. The reason I need to ask it, because I have to change something in my testimony if there is not a clear-cut version of whether or not legislation is what is being discussed here.

The CHAIRMAN. Do the best you can, because I do not think anybody here can characterize Senator Hollings' position.

Mr. ZAPPA. I will carry on with the issue, then.

Senator EXON. (allié du PMRC)

Mr. Chairman, I might help him out just a little bit. I might make a statement.

This is one Senator that might be interested in legislation and/or regulation to some extent, recognizing the problems with the right of free expression. I have previously expressed views that I do not believe I should be telling other people what they have to listen to. I really believe that the suggestion made by the original panel was some kind of an arrangement for voluntarily policing this in the music industry as the correct way to go. If it will help you out in your testimony, **I might join Senator Hollings or others in some kind of legislation and/or regulation, unless the free enterprise system, both the producers and you as the performers, see fit to clean up your act.** (RLH, 1982, p. 52)

Senator HOLLINGS. (allié du PMRC)

(...) To be perfectly candid with you, **I would look for regulations or some kind of legislation, if it could be constitutionally accomplished, unless of course we have these initiatives from the industry itself.** (RLH, 1985, p. 61)

Senator TRIBLE. (allié du PMRC)

(...) I simply want to observe that probably the most important word in a democracy is "no," that in a free society not everything goes, that unbridled freedom leads to chaos and to loss of freedom. The Supreme Court has said that freedom of speech is not without limitation, and I would hope that within this industry there would be a measure of self-restraint, and **I would encourage the leaders of the industry to respond responsibly to this very real national concern to exercise a measure of restraint,** and I think everyone's interest would be better served. **Absent that I would predict there would be a response from the elected officials of the people of this country who are very concerned about these kinds of activities,** and who have judged them destructive, destructive of lives, destructive of our society. Thank you, Mr. Chairman. (RLH, 1985, p. 151)

Malgré leurs objections fermes en sens contraire tout au long du RLH, le PMRC laisse savoir que ses membres viseraient des efforts législatifs si la RIAA ne cédait pas à leurs exigences, comme le montre la citation suivante, tirée d'une entrevue avec Sally Nevius, l'une des fondatrices du PMRC, avec le magazine américain *People Weekly* le 16 septembre 1985, soit trois jours avant la tenue du RLH : « We want the industry to police itself. If they refuse, we're going to look into legal ways to stop what we feel is a form of contributing to the delinquency of minors. » (Wolmuth, 1985 dans Nuzum, 2001, p. 48).

En résumé, la RIAA avait donc fortement avantage à se plier au moins à certaines des exigences du PMRC pour les raisons suivantes :

- 1) La RIAA souhaitait faire passer le *Blank Tape Tax* auprès du Congrès américain et les liens familiaux entre les membres du PMRC et certains sénateurs américains assuraient que ces derniers se montreraient favorables au *Blank Tape Tax*;
- 2) La RIAA avait raison de craindre qu'une mesure législative vienne soutenir certaines des exigences du PMRC si elle ne négociait pas avec ses attentes;
- 3) Si la RIAA négociait avec le PMRC, elle pouvait proposer une solution qui éviterait une mesure législative et qui lui permettrait de maintenir le contrôle de ses produits.

On voit qu'avec le soutien des sénateurs américains qui se rangeaient du côté du PMRC (tous étaient de leur côté, sauf deux qui sont demeurés neutres et qui n'ont presque pas participé à la séance), le RLH a permis de faire en sorte que la RIAA adopterait le programme PAL, tout en évitant la législation officielle. Sachant qu'une criminalisation ou censure étatique serait presque impossible en raison du Premier amendement de la Constitution des États-Unis, le PMRC cherchait à censurer la musique heavy metal (ou du moins, à la rendre socialement inacceptable) en contournant le processus juridique; il fallait

ainsi trouver une manière de forcer la main de la RIAA et le RLH fut créé et utilisé à cette fin. Selon Ira Glasser, l'ancien directeur général de l'American Civil Liberties Union (ACLU), les menaces quant à l'appel aux mesures législatives par le PMR n'avaient pas de fondement et elles n'auraient pas survécu aux contestations constitutionnelles qui auraient certainement suivi, mais pour la RIAA il aurait été très coûteux de s'opposer à une telle législation.

CHAPITRE III: MÉTHODOLOGIE

Dans le présent chapitre, nous aborderons la démarche méthodologique qui a guidé notre travail, en traitant d'abord du matériel de recherche sur lequel nous nous sommes penchés, ainsi que sur la technique de collecte de données que nous avons privilégiée. Nous aborderons ensuite les méthodes d'analyse que nous avons employées, en justifiant d'abord les perspectives théoriques qui ont guidé nos choix et en présentant par la suite les méthodes en question, soit l'analyse du discours et le codage (à comprendre comme une version abrégée de l'analyse thématique).

Aux fins de remise en contexte, nous rappelons les deux intuitions qui nous ont guidés lors de notre recherche. D'abord, nous nous demandions : quelle était la cible du PMRC et de leurs alliés lors du RLH? Une analyse approfondie du RLH révélerait-elle une identité plus claire de la menace que le PMRC et leurs alliés ont fournie au public américain? Afin d'obtenir une réponse à cette question, il fallait que nous soyons en mesure de constater une certaine cohésion entre les discours des membres du PMRC et de leurs alliés. Nous postulons que la cible du Parents Music Resource Centre (PMRC) ne se situait pas, comme ses membres le prétendent dans certains passages RLH et ailleurs, au niveau du contenu des paroles de musique à caractère SVODA ou même au niveau plus global des paroles qu'on retrouve dans la musique du heavy metal, mais que cette cible était plutôt la *sous-culture* du heavy metal. Dans la mesure où l'on pouvait empiriquement valider la cible du PMRC et de leurs alliés et que notre première intuition se voyait donc confirmée, nous nous demandions si nous pouvions faire ressortir des ramifications de ce premier postulat, en le considérant à la fois dans le contexte sociohistorique à l'époque du RLH, mais aussi du côté de son impact sur le développement de la sous-culture du heavy metal. Notre deuxième intuition soutient qu'il était possible de montrer que le RLH a donné une légitimité à la croisade morale menée par le PMRC contre le heavy metal, notamment en lui permettant de s'associer à l'État et d'apparaître ensemble comme des gardiens de la vertu.

3.1. Description du corpus documentaire

Afin de mieux étudier la question de la cible du PMRC et de leurs alliés lors du RLH, mais aussi les effets que le RLH a pu avoir sur ladite cible, nous avons opté pour une retranscription complète de la séance du RLH, faisant de celui-ci notre matériel de recherche en tant que tel. Bien que la majorité du document de 170 pages présente les débats qui ont eu lieu entre les participants lors de la séance, l'on y retrouve également tout une série de documents qui ont été référés ou déposés par les participants : des paroles de musique (extraits ou textes intégraux), des images de pochettes d'albums, des témoignages officiels déposés sous format écrit, des articles de journaux (déposés en support), ainsi que des copies des lettres échangées entre les participants au RLH.

La sélection du document de la transcription du RLH en tant que matériel de recherche, plutôt que d'autres documents liés au RLH, se justifie à deux niveaux. En premier lieu, parce que ce document rend précisément compte de l'événement qui nous intéresse. Bien que nous ayons fait appel à des informations complémentaires lors de notre analyse documentaire, celles-ci ont uniquement servi à fournir un contexte au contenu du RLH et nous ont permis de valider certaines de nos hypothèses. En deuxième lieu, avec 170 pages de texte (en police très petite), ce document convient aux limites raisonnables d'un corpus pour les besoins de notre thèse et nous permet de restreindre notre champ d'études de façon objective.

Ayant discuté du corpus empirique sur lequel nous nous sommes basés pour effectuer notre recherche, voyons maintenant la méthode de collecte de donnée que nous avons privilégiée afin de répondre à nos intuitions de recherche.

3.2 L'analyse documentaire (cueillette de données)

En raison de nos types de données et de nos intuitions de recherche, l'analyse documentaire se présente comme la méthode désignée pour construire notre assise empirique. Parmi l'éventail des techniques de cueillette de données, l'analyse

documentaire comporte plusieurs avantages. Étant donné que notre recherche a surtout été effectuée par l'entremise des méthodes qualitatives, l'analyse documentaire est un bon choix puisqu'elle nous permet de tirer les différentes significations implicites ou explicites de notre sujet d'analyse, afin d'articuler, confronter et structurer ces significations pour ensuite en tirer du sens et pouvoir formuler des réponses plausibles à nos intuitions de recherche. L'analyse documentaire a également d'autres avantages, tout aussi importants que celui que nous venons de présenter.

En premier lieu, puisque la transcription du RLH est un document officiel archivé, nous pouvons éviter les questions liées à la qualité de la transcription et l'authenticité des faits inclus dans le document (Cellard, 1997, dans Poupart, et al. 1997, p. 251). Même s'il faut considérer qu'il s'agit d'un document issu d'un gouvernement et qu'il est approprié d'avoir des questions quant au filtrage institutionnel (par exemple s'il devait s'agir d'un rapport publié par un ministère quelconque), on peut considérer ici que dans la mesure où il s'agit d'une transcription qui se veut littérale du RLH, celle-ci devrait inévitablement inclure les discussions ayant pris place lors de ladite séance²².

En deuxième lieu, ce type de document facilite la vérification de notre corpus et la reproduction de nos données, puisqu'il s'agit d'un document conservé en archive accessible au grand public, que ce soit par l'entremise des services d'archives disponibles au Congrès américain ou par l'intermédiaire d'institutions qui possèdent des copies de microfiches du document. Dans notre cas, nous avons été en mesure d'obtenir une copie imprimée, produite à partir de la numérisation des microfiches en archives à L'Université du Michigan. Du même coup, comme il s'agit d'un document disponible au public, les considérations déontologiques deviennent mineures, voire absentes.

²² Bien qu'à notre connaissance il n'existe pas de version officielle de l'enregistrement audiovisuel de la séance du RLH, l'on peut trouver de grandes portions ou l'ensemble de l'enregistrement sur diverses pages Internet, notamment en effectuant une recherche sur YouTube. Nous avons comparé la transcription du RLH à plusieurs de ces vidéos et la transcription semble alors refléter précisément les discussions ayant pris place au RLH. Voir par exemple la vidéo intitulée 'The PMRC Hearing (Full) - Tipper Gore VS. Explicit Content. Feat Dee Snider, Zappa, Denver...' (Wordswithmeaning. (2012, 16 mai).

En troisième lieu, la nature de notre assise empirique – un document donc – fait en sorte qu’il est difficile, voire impossible dans le cas de documents rendus publics, d’oublier ou d’altérer des informations (Cellard, dans Poupart et al., 1997, p. 251).

Enfin, en quatrième lieu, l’analyse documentaire nous permet d’assurer l’intégrité de notre recherche, puisque nous ne pouvons l’influencer ou intervenir dans son développement (Cellard, dans Poupart et al., 1997, p. 251).

Pour en terminer avec l’analyse documentaire en tant que méthode de cueillette de données, il nous faut rappeler que cette méthode compte toutefois le désavantage important que nous ne pouvons poser de question à notre matériel, ni dès lors obtenir des précisions supplémentaires chez les participants au RLH.

3.3 Méthodes d’analyse

Une fois notre assise empirique établie, nous avons conjointement employé deux méthodes d’analyse de données qualitatives : l’analyse du discours et le codage, soit une version abrégée de l’analyse thématique.

3.3.1 L’analyse du discours

3.3.1.1 Présentation et justification de la méthode d’analyse du discours

Pourquoi avoir choisi ces deux méthodes? Pour commencer avec l’analyse du discours, la principale méthode d’analyse que nous avons déployée, il faut savoir que nous souhaitons avec cette recherche déterminer la *réalité* de la menace qu’ont présentée le PMRC et leurs alliés lors du RLH, dans le sens épistémologique des postures liées au discours (l’analyse de contenu, par exemple, suppose que la réalité existe indépendamment du discours qui porte sur elle). C’est-à-dire que notre analyse a été guidée par la perception que le discours *créé* la réalité. L’analyse du discours que nous défendons suit le raisonnement de Michel Foucault : le discours est analysé comme une méthode par laquelle

les individus et (surtout) les institutions créent et font paraître pour *naturel* des normes, la subjectivité et les pratiques sociales qui lui sont profitables (Tonkiss, 1998, p. 247). Lorsque le PMRC et ses alliés présentent lors du RLH la menace d'une sous-culture dangereuse en raison, par exemple, de ses paroles de chansons à caractère SVODA, nous soutenons qu'il s'agit là de discours qui participent à *façonner* la menace de la sous-culture du heavy metal. Alors que d'autres méthodes cherchent à découvrir la réalité sociale, l'analyse du discours s'intéresse à découvrir la manière dont cette réalité sociale est construite (Hardy, 2001; Phillips et Hardy, 2002).

L'analyse du discours postule également qu'un discours ne dispose pas de définitions qui lui seraient inhérentes et qu'il faut toujours considérer les discours dans leurs contextes sociohistoriques (Hardy, 2001, p. 28). Ceci est un postulat important pour nous, puisque notre deuxième intuition porte directement sur les ramifications du RLH dans son contexte sociohistorique.

Bien que l'analyse de discours puisse partiellement rendre justice à la structure et à la logique des discours de chaque participant au RLH, elle ne se présente pas pour autant comme une méthode propice à évaluer la différence et l'irrégularité des discours entre les différents participants, que ce soit au plan individuel, sur le plan des interactions (lorsque certains participants s'engagent dans un débat) ou encore, sur le plan de leurs diverses allégeances (organisationnelles, familiales, etc.). Pour éclairer ces autres aspects, la méthode d'analyse du codage, présentée plus loin, sera mieux outillée. Précisons néanmoins d'emblée que l'analyse du discours constituera la principale méthode d'analyse dans notre travail puisque notre premier objectif était de faire ressortir de notre matériel de recherche la manière dont le PMRC et ses alliés ont *construit* la menace de la sous-culture du heavy metal et comment ils ont appuyé cette construction identitaire. Bref, l'analyse du discours nous permet d'étudier le RLH dans sa capacité à générer des connaissances du monde social spécifique aux dénonciations de la sous-culture du heavy metal.

3.3.1.2 Mise en application de l'analyse du discours

Avant de commencer notre première analyse, puisque notre document était issu de microfiches, nous avons recopié l'ensemble de notre corpus dans un fichier Microsoft OneNote²³, afin de faciliter l'ensemble de notre travail, dont la navigation entre nos données, la capacité de rapidement reproduire des sections du texte dans de différentes catégories d'énoncées, ainsi que la capacité d'insérer de multiples notes exhaustives portant sur tous les énoncés de la séance, et ce sans être limité par les minces marges du document original. Lors de notre retranscription, nous avons d'abord noté à la main chaque ligne de texte sur chaque page et ensuite retranscrit le texte en conservant cette mise en page. Ceci nous permet de référer aux mêmes pages et mêmes lignes que le lecteur verrait s'il consultait la reproduction des microfiches de la transcription du RLH, à savoir la copie que nous avons obtenue par l'entremise de l'Université du Michigan. Il faut noter que nous n'avons pas donné de chiffres aux lignes au niveau des titres d'introduction pour les participants et au niveau des titres d'articles déposés; les lignes ne correspondent qu'au contenu du document, c'est-à-dire à ce qui a été dit ou déposé par chaque participant. Quant aux sections du document qui contenaient un élément visuel, tel que les pochettes d'albums, nous les avons numérisées et insérées dans notre fichier électronique là où elles apparaissent dans le document.

La première étape de notre analyse consista à la formalisation des discours, c'est-à-dire à la réduction ou la clarification du discours en énoncés qui nous informaient sur la structure du discours de chaque participant. Étant donné que l'analyse du discours est une méthode qui a peu de règles quant à sa mise en application, nous nous sommes référés à Tonkiss (1998, p. 254) et nous avons cherché une manière de faire valoir dans les discours tant les mots clés et les thèmes, que la recherche du détail, l'accent mis sur tel sujet ou au contraire son absence, etc. Nous avons donc consulté l'ouvrage de Gee (2011) portant sur l'analyse du discours et avons déployé une première grille d'interprétation qui reprenait ses sept « tâches constructives » (“building tasks”) du langage dans la création de notre

²³ Nous avons sélectionné ce type de fichier en raison de sa capacité de simultanément nous permettre de traiter d'un grand nombre de données et de classer ces données dans de différentes catégories d'énoncées par l'entremise de multiples sections (différentes languettes), le tout dans un même fichier.

“réalité”, c’est-à-dire les sept sphères tangibles de notre monde, de notre existence et de nos liens avec les autres qui se voient affectées par la manière dont nous employons le langage » (Gee, 2011, p. 16) (traduction libre). Fondamentalement, l’application des sept « tâches constructives » de Gee en tant que premier filtre d’interprétation nous donne une manière d’interpréter notre corpus selon une approche qui ne s’intéresse ni au contenu ni au contexte ni au *pourquoi* des conversations qui prennent place lors du RLH (l’analyse thématique couvrira certains de ces points), mais bien au *comment*, c’est-à-dire « (...) aux méthodes des participants pour créer [leur] cohérence interne et à la réalité telle quelle est actualisée en situation. » (Keller, 2007). Par l’entremise d’une traduction libre, nous présentons ci-dessous les sept « tâches constructives » de Gee (2011, p. 17-20) et des questions qui ont orienté notre analyse pour chacune des sept tâches :

1. Importance (“*Significance*”)

Comment utilise-t-on cette communication (“piece of language”) afin d’affecter la signification de certaines choses et de quelle manière affecte-t-on ces choses?

2. Activités (“*Activities*”)

Quelles activités se voient promulguées (rendues connues, établies) par l’entremise de cette communication?

3. Identités (“*Identities*”)

Quelles identités se voient promulguées par cette communication? Quelles identités se voient attribuées aux autres par l’entremise de cette communication? Comment cette communication aide-t-elle le locuteur à promulguer son sort?

4. Relations (“*Relationships*”)

Quelles sortes de relations cette communication cherche-t-elle à établir avec d’autres (qui ne sont pas nécessairement présents)?

5. Politiques (distribution des biens sociaux) (“*the distribution of social goods*”)

Quelle perspective transmet-on avec cette communication à l’égard du bien social? C’est-à-dire, qu’est-ce que l’on communique comme étant « normal », « bien » «

correct », « approprié », « la manière dont les choses se déroulent », « comment les choses devraient se dérouler », « le haut/bas statut », etc.?

6. Connexions (filiations) (“*Connections*”)

Comment cette communication établit-elle certaines connexions? Comment arrive-t-elle à rendre certaines choses pertinentes ou non?

7. Systèmes symboliques et connaissances (“*Sign systems and Knowledge*”)

Comment cette communication accorde-t-elle un avantage ou un désavantage à un certain système symbolique ou à différentes manières de connaître ou de croire?

Ainsi, nous nous sommes arrêtés à chaque énoncé dans notre corpus en gardant en tête ces sept « tâches constructives » et nous avons notés la manière dont nous interprétons ces énoncés sous une ou plusieurs des tâches. Notre réduction des discours a donc été de nature qualitative, afin « d’organiser nos données selon les principales catégories d’intérêts, les thèmes et les approches » (Tonkiss, 1998, p. 254) (traduction libre).

Nous avons établi nos critères de « découpage » quant à la taille des premiers extraits au maximum au niveau des paragraphes, mais, dans les rares instances où il nous semblait que la *construction* d’une tâche prenait plus d’espace qu’un paragraphe, nous les avons tout de même interprétées selon cette première analyse, mais nous avons procédé à une relecture pour tenter de la réduire en taille, afin d’être systématiques par rapport à nos données.

Enfin, à titre d’exemple pour cette première étape, nous incluons ci-dessous un extrait du RLH et ce que nous en avons retiré selon la méthode de réduction soulignée ci-dessus :

Senator Hollings. (allié du PMRC)

But in all candor, I would tell you it [porn rock] is outrageous filth, and we have got to do something about it. I take the tempered approach, of your distinguished chairman, and commend it. Yet, I would make the statement that if I could find some way constitutionally to do away with it, I would. (RLH, 1985, p. 2)

Importance

Le fait que ce participant qualifie le « *porn rock* » de « *outrageous filth* », à un niveau du langage, nous indique qu'il juge ce type de musique inacceptable à un niveau plutôt personnel. Il ne présente pas, par exemple, le caractère inacceptable de cette musique en raison des principes législatifs reliés à la liberté d'expression (« *constitutionally to do away with* »).

Identités

1) Ce Sénateur se range du côté du PMRC, quant à son mépris pour le heavy metal et sur l'importance d'agir. Il ne prône pas le recours à une mesure législative, malgré le *désir* de le faire.

2) Il vise le heavy metal (sans le mentionner) en utilisant le terme *porn rock* pour désigner la cible de ses commentaires.

Activités

Malgré son mépris pour le *porn rock*, le Sénateur Hollings nous indique ici qu'il croit que « l'activité » du RLH n'est pas de promouvoir une mesure législative. Cet énoncé communique un *désir* de traiter du *porn rock* par l'entremise d'une mesure législative, mais, comme le président du comité siégeant lors du RLH (le Sénateur John Danforth), il perçoit le RLH comme étant une opportunité de « discuter » du problème du *porn rock*.

Politiques

1) Le *porn rock* (et donc le heavy metal) est perçu comme étant de bas statut (« *filth* »);

2) Le *porn rock* est dommageable au bien social (« *we have got to do something about it* »), étant donné qu'il s'agirait, selon ce participant, d'un problème méritant une mesure législative, si du moins il croyait qu'il était possible de le faire.

Au fur et à la mesure que nous avons procédé avec cette première réduction et que nous avons commencé à voir apparaître la saturation de certains sujets ou thèmes, nous avons établi des codes afin de résumer (réduire) de manière plus succincte les discours en

question en lien avec nos questions de recherche. Nous avons tout de même inclus des notes détaillées avec l'extrait ci-dessus, afin d'expliciter le raisonnement qui a guidé notre première réduction. Cette interprétation par l'entremise des sept « tâches constructives » du langage de Gee (2011) nous a donc permis d'analyser l'ensemble de notre corpus de manière précise afin de comprendre comment chacun des participants au RLH a construit son discours, et ce, toujours en lien avec nos intérêts de recherche.

La deuxième étape de cette analyse a été de regrouper et d'étudier l'ensemble des réductions des discours pour chacun des participants de manière « verticale », afin de déceler à un niveau individuel l'essentiel des propos respectifs tenus, mais aussi la présence éventuelle de divergences entre ces divers points de vue.

Enfin, la troisième étape de cette analyse s'est effectuée sur le plan d'un autre regard « vertical », cette fois-ci du côté de l'ensemble des énoncés inclus dans chacune des sept « tâches constructives » de Gee (2011). C'est à ce niveau qu'ont commencé à émerger les pistes qui nous ont mené à soutenir plusieurs des constats que nous présentons dans le 4^e chapitre de ce travail, dont, par exemple, dans la tâche des « identités », l'omniprésence des discours reliés à l'identité d'un parent, citoyen ou homme d'affaires.

3.3.2 L'analyse thématique

3.3.2.1 Présentation et justification de la méthode d'analyse thématique (codage)

Après avoir contextualisé et réduit les discours des participants au RLH en énoncés liés à nos intuitions de recherche, nous avons analysé nos données par l'entremise d'une deuxième méthode d'analyse, soit une version abrégée de l'analyse thématique (Paillé et Mucchielli, 2003), c'est-à-dire moins exhaustive; une version que Coffey et Atkinson (1996) appellent le codage. Notre objectif avec cette démarche était de repérer de manière générale les thèmes récurrents entre les différents participants avec une approche nous permettant de porter un regard horizontal ou transversal à travers l'ensemble de notre corpus, donc d'un participant à l'autre.

Ainsi, en combinant ces deux méthodes, nous étions en mesure d'effectuer une analyse qui tenait compte de la singularité du discours de chaque participant, en même temps qu'elle permettait d'effectuer une comparaison thématique entre les participants et entre les différentes institutions et différents organismes qui s'affrontaient.

3.3.2.2 Mise en application de l'analyse thématique (codage)

Notre mise en application de cette méthode a été assez simple : il s'agissait d'étudier l'ensemble des données après avoir complété l'ensemble des étapes de notre analyse du discours et de noter les thèmes majeurs et sous-thèmes. Nous avons donc été en mesure de construire des grilles des thèmes rassemblant ou polarisant les participants du RLH selon leurs allégeances organisationnelles. Comme nous l'avons mentionné plus tôt dans ce chapitre, le codage nous a permis d'analyser certains aspects de nos données restés invisibles dans le cadre de l'analyse du discours. Pensons notamment à l'évaluation de la différence et de l'irrégularité des discours entre les différents participants, que ce soit au plan individuel, au plan des interactions (lorsque certains participants s'engagent dans un débat) ou encore, sur le plan de leurs diverses allégeances (organisationnelles, familiales, etc.).

Le codage nous a également permis d'étudier nos données selon une perspective quantitative. Cette quantification a alors fait ressortir de notre corpus la récurrence ou l'absence de certains thèmes ou sous-thèmes à travers l'ensemble des participants. Ceci nous permet, notamment, de regrouper certains participants ensemble et d'affirmer que malgré certaines exceptions, le PMRC et ses alliés présentent un front uni à l'égard de la spécificité de leur cible. D'ailleurs, c'est avec le codage que nous avons été en mesure de constater et identifier des individus qui partageaient des points de vue et des propos si similaires à ceux des membres du PMRC que nous sommes confiants dans notre constat qu'ils doivent être perçus comme étant leurs alliés.

Inversement, le codage nous a également permis de constater qu'il était difficile de prétendre à une uniformité du côté des participants qui s'opposaient au PMRC et à ses

alliés puisqu'il y a peu de consensus entre eux à l'égard des thèmes majeurs abordés lors du RLH. Nous les identifions donc dans ce travail en tant que les « défenseurs », puisqu'ils n'avaient finalement pour seul point commun que leur dénonciation des propos du PMRC et de ses alliés quant à l'atteinte à la liberté d'expression.

CHAPITRE IV: LE RECORD LABELING HEARING : RÉSULTATS ET ANALYSE

Le présent chapitre se voit divisé en deux sections. Nous présentons d'abord les résultats du RLH, dont le programme du *Parental Advisory Label* (programme PAL) et ses effets sur la sous-culture du heavy metal, dont notamment le fait qu'il mette en place un mécanisme de censure économique à son égard (nous verrons qu'il ne s'agit pas seulement de signaler aux consommateurs potentiels de heavy metal le contenu des albums qu'ils comptent acheter). Bien que les réflexions soulevées dans cette section n'ont pas directement découlé de notre analyse documentaire du RLH, nous avons décidé de la placer dans cette section de la thèse afin d'offrir une continuité dans notre présentation du RLH et de l'ensemble de nos réflexions à son sujet.

Dans la deuxième section, nous verrons d'abord que c'est bien la sous-culture du heavy metal qui était la véritable cible du PMRC et de ses alliés lors du RLH, même s'ils la présentent davantage comme une contre-culture. On constate par exemple que les thèmes des paroles qu'ils dénoncent sont propres aux heavy metal, ou encore que la menace du heavy metal n'apparaît pas seulement dans sa musique comme telle, mais aussi dans tout ce qui l'entoure (pochettes d'albums, comportements des artistes lors des prestations, encouragement et milieu propice pour la consommation de drogues et alcool). Nous verrons également que le caractère transgressif des pratiques et des objets culturels du heavy metal ne sont pas adéquatement représentés. Enfin, les silences du PMRC et de ses alliés parlent eux aussi (comme le fait de ne pas mentionner le rap, malgré les similarités évidentes qu'il partage avec le heavy metal).

Certains auteurs qui ont écrit sur le RLH considèrent que la cible de cette audience se résumait aux paroles de la musique rock (Chastagner, 1999, p. 12) ou de la musique populaire (LeVine, 2009, p. 46; Osegueda, 2008). Or, après nous être penchés sur nos données, nous avons constaté que les indices qui ont conduit à identifier ainsi la cible du RLH étaient plutôt limités. D'autres auteurs (Bénard, 2008; Phillipov, 2012) ont d'ailleurs

émis, comme nous, des doutes sur cette cible, préférant regarder du côté du heavy metal en soi. Nous sommes allés plus loin et avons voulu nous questionner sur le statut culturel du heavy metal dans le RLH.

Enfin, après avoir été en mesure de constater que la *sous-culture* du heavy metal avait été la cible du PMRC et de ses alliés lors du *Record Labeling Hearing*, nous nous sommes demandé quel effet cette présentation du heavy metal comme prétendue contre-culture avait-elle eu sur une sous-culture qui n'était encore à cette époque, rappelons-le, qu'en émergence.

4.1 Les résultats du RLH

Dans cette section, nous présentons le résultat sur la marché de la vente de la musique des efforts menée par le PMRC et ses alliés, soit le programme du *Parental Advisory Label (PAL)*, ainsi que les résultats qu'a eu ce programme au niveau de la censure économique et de son effet inattendu *d'attirer* les jeunes adeptes du heavy metal vers les albums affectés par le programme (et non *de les en détourner* donc). Ces deux conséquences rejoignent les résultats que nous pouvons soutenir grâce à notre analyse, notamment au niveau des discours qui culpabilisent le heavy metal. Mis ensemble, les constats dans cette première section du chapitre viendront renforcer les conclusions de notre analyse.

4.1.1 Le programme du *Parental Advisory Label (PAL)*

En fin de compte, lors du RLH, les menaces de mesures législatives du PMRC et de ses alliés réussirent à intimider la RIAA et à la pousser à se conformer volontairement aux demandes du PMRC qui exigeait qu'elle s'autodiscipline afin d'éviter de faire appel au législatif (Molotsky, 1985 dans Lane. 2006). Grâce aux négociations entre ces deux groupes, une forme de disciplinarisation volontaire (comme l'entend Van de Kerchove, 1987) chez les maisons de disques se présenta en tant que régime alternatif viable, sans risque

politique pour les conjoints des membres du PMRC qui veillèrent à mettre de la pression sur la RIAA pour qu'ils acceptent le programme PAL. N'étant pas d'accord avec l'imposition d'un palier de contrôle provenant de l'extérieur, sans compter les difficultés économiques et logistiques à appliquer l'ensemble des exigences du PMRC (RLH, 1985, p. 12), les représentants de la RIAA proposent plutôt cette disciplinarisation volontaire « (...) où le milieu professionnel intéressé régleme[n]te volontairement lui-même certains comportements et veille lui-même au respect de cette autoréglementation » (van de Kerchove, 1987). En novembre 1985, alors que la séance du RLH n'était toujours pas terminée (son ajournement n'avait pas de prochaine date fixée), la RIAA arriva à une entente avec le PMRC et la NPTA sous les conditions suivantes : rendre optionnelle la publication des paroles sur les pochettes d'albums, avec une exception pour les cassettes étant donné les limites d'espaces sur les boîtiers, et exiger des maisons d'édition qu'elles s'occupent elles-mêmes du design et de l'application d'un autocollant avertissant les consommateurs de la présence de paroles inappropriées (Deflem, 1993). On laissa tomber la réglementation portant sur les lieux et la disponibilité des albums affectés, ainsi que le minimum d'âge pour l'achat des albums. Le RLH ne procéda donc pas à une seconde journée de séance et le *Committee on Commerce, Science and Transportation* n'étudia plus la question par la suite.

Il fallut toutefois attendre jusqu'en mars 1990 pour que la RIAA débute le programme *Parental Advisory Label* (PAL) afin de respecter l'entente qu'elle avait négociée avec le PMRC et la NPTA (Nuzum, 2001). Le programme donna naissance à l'autocollant « Parental Advisory : Explicit Content / Lyrics » et la seule directive émise à l'époque par la RIAA afin de réguler son application fut la suivante :

« To facilitate the exercise of parental discretion on behalf of younger children, participating RIAA member recording companies will identify future releases of their recordings with lyric content relating to explicit sex, explicit violence, or explicit substance abuse. Such recordings, where contractually permissible, either will be identified with a packaging inscription that will state "Explicit Lyrics – Parental Advisory"... or such recordings will display printed lyrics » (Gore et Baker, 11 février 1989 dans Nuzum, 2001, p. 40).

Depuis le 23 octobre 2006, la RIAA a développé un ensemble de directives plus précises sur l'application de l'autocollant (Recording Industry Association of America, 2013), mais la décision d'appliquer le collant revient aux maisons de disques ou aux artistes, puisque les directives du programme ne font que *suggérer* des modalités d'application. Il est dès lors difficile de savoir si un album méritera l'autocollant. Comme notre analyse du RLH le montrera plus loin, les directives de l'application du programme PAL orientent subjectivement celui-ci vers des albums qui ont des caractéristiques propres au heavy metal (et plus tard au rap).

4.1.2 La censure économique créée par le programme PAL

Sur le terrain, les effets de l'étiquette PAL furent immédiats, car plusieurs grandes chaînes refusèrent de tenir en stock des albums étiquetés, dont Wal-Mart, K-Mart, Walgreens, Camelot Music & Video, Sears, J.C. Penney et Disk Jokey (Nuzum, 2001 et Chastagner, 1999). À ce jour, aux États-Unis, Wal-Mart refuse de vendre des albums avec l'étiquette PAL, mais ses détaillants acceptent de vendre des versions censurées d'albums (Nuzum, 2001). Il s'agit donc d'une forme de censure économique avec plusieurs effets néfastes : si les artistes refusent de créer des albums censurés, ils sacrifient leurs chiffres de ventes; s'ils décident de créer des albums censurés, ils s'assurent des bons chiffres de ventes, mais sacrifient leur liberté d'expression et modifient le caractère de leurs produits artistiques. Certains artistes ne sont même plus pris dans un tel dilemme dans la mesure où les maisons de disque sont devenues circonspectes dans leurs sélections d'artistes qui risquent d'être étiquetés, sachant que l'investissement rapportera moins qu'avec des artistes moins controversés (Chastagner, 1999). Étant donné la place centrale que prennent la sexualité, la violence, l'occulte, les drogues et l'alcool dans le heavy metal, le genre est sans doute devenu victime du refus de certaines maisons de disque de signer des contrats avec ses artistes et l'option d'albums censurés est souvent difficilement réalisable, puisqu'elle change de manière si drastique la nature du contenu que les adeptes ne l'achètent pas. L'on peut également aujourd'hui retrouver une version électronique de l'étiquette PAL sur le logiciel de médias iTunes, avec lequel il est possible pour un

utilisateur (un parent) de régler les paramètres dans le logiciel et interdire l'achat ou l'écoute d'albums et de chansons étiquetés par la maison de disque.

Il faut également souligner que malgré l'entente entre la RIAA et le PMRC, où la question de l'interdiction de la vente d'albums étiquetés aux mineurs fût abandonnée, certains détaillants américains, dont Transworld, Tower, Musicland, Waterloo, Record Bar et Sound Exchange refusèrent de vendre des albums étiquetés PAL aux mineurs (Chastagner, 1999).

Alors que l'impact d'une telle censure économique n'a pu qu'être nuisible au heavy metal (compte tenu du poids économique de certaines des grandes chaînes mentionnées ci-dessus), il n'existe pas d'étude, à notre connaissance, qui se soit penchée sur les effets économiques du programme PAL au niveau des artistes, peu importe leur genre de musique. Certaines recherches soulignent néanmoins que des genres furent plus visés que d'autres dont le heavy metal et le rap (Christenson et Roberts, 1998 dans Nuzum, 2001, p. 8).

4.1.3 L'impact imprévu du programme PAL : l'effet du *forbidden fruit*

Un autre effet attribué au RLH est qu'il aurait eu comme résultat d'attirer les jeunes vers des albums étiquetés par le programme PAL.

Deux théories concurrentes prédisent les effets de l'étiquetage au niveau des médias violents (Christenson, 1992 dans Bushman et Stack, 1996). La première théorie, soit celle de la *tainted fruit* avance que des programmes comme celui du PAL réussissent à réduire l'*attrait* de la musique étiquetée par l'autocollant chez ses adeptes (Christenson, 1992 dans Bushman et Stack, 1996). Nous notons que si cette théorie s'appliquait au programme PAL, il s'agirait d'un effet encore plus efficace que celui souhaité par le PMRC et ses alliés avec ce programme, puisque ce dernier aiderait les parents à directement contrôler l'*accès* de médias jugés déviant chez leurs jeunes. C'est-à-dire que si l'étiquette du PAL fonctionnait selon cette première théorie, le PMRC n'aurait pas besoin de s'adresser aux parents et de considérer l'accès aux médias; le programme PAL aurait un effet immédiat sur l'envie d'écouter (ou non) certaines musiques *chez les jeunes eux-mêmes*. La deuxième

théorie, en opposition à la première, soit celle du *forbidden fruit*, postule que les jeunes se retrouvent plus attirés vers les médias étiquetés en tant que produits qu'ils ne devraient pas consommer. Cet effet repose sur la théorie de la réactance de Brehm (1966) qui propose que lorsqu'on restreint leur liberté (ou que l'on menace de le faire), les gens auraient une réaction émotionnelle négative et seraient ainsi motivés à reconquérir la liberté en question et à prévenir la perte d'autres libertés dans de situations similaires subséquentes (Fogarty, 1997).

Les recherches portant sur la relation entre l'étiquetage et le désir qu'ont les jeunes de consommer les médias défendent la théorie du *forbidden fruit*, bien que l'on puisse rarement expliquer les effets de cette théorie de manière concluante (Kirsh, 2012). Mais revenons d'abord à des recherches qui soutiennent à première vue la théorie du *tainted fruit*, en prévision du support qu'elles offrent à ceux qui croient à l'utilité du programme PAL et qui voient son effet de censure économique comme étant un mal nécessaire. Dans un article paru dans le *Journal of Communication*, Christenson (1992) présente les données d'une recherche qu'il a menée auprès d'adolescents (11 à 15 ans) traitant spécifiquement des effets du programme PAL au niveau de leurs préférences musicales. Christenson montre que lorsqu'il est présent sur une pochette d'album, l'autocollant du PAL rend l'album moins désirable aux yeux des adolescents, en comparaison du même album sans l'autocollant (les albums en questions perdent 5-6% des adolescents lorsque l'autocollant est affixé sur la pochette de l'album). Dans une étude soutenant simultanément les deux théories présentées ci-haut, Sneegas et Plank (1998, dans Kirsh (2012) ont montré que les garçons préadolescents semblaient préférer des émissions télévisées si celles-ci sont identifiées comme étant inappropriées pour leur âge (cf. la théorie du *forbidden fruit*), tandis que l'effet inverse se présentait chez les filles préadolescentes puisqu'elles préféraient des émissions identifiées comme étant appropriées pour leur âge (cf. l'effet *tainted fruit*).

Nous remettons en cause les résultats des recherches de Christenson (1992) et Sneegas et Plank (1998), parce qu'elles occultent le fait que la sous-culture du heavy metal est dominée par le masculin. D'abord, il faut souligner que dans le cas de Christenson, les données de sa recherche ont été obtenues en comparant les préférences des jeunes entre un

album de musique hard rock (« *bordering on heavy metal* ») et un album de « pop / urban contemporary dance » (Christenson, 1992, p. 107). La présence ou l'absence de l'autocollant du programme PAL sur ces deux types d'albums importe peu, considérant que les jeunes adolescents ont déjà des préférences et des opinions bien établies à propos de certains genres de musique et que ces préférences demeurent stables durant l'adolescence (Mulder, ter Bogt, Raaijmakers, et Vollebergh, 2007. et Delsing, ter Bogt, Engels et Meeus, 2008. dans ter Bogt, Keijsers et Meeus (2013)). Ainsi, si Christenson avait regroupé ses données selon les sexes de ses participants, les études portant sur le sexe et les préférences musicales indiquent qu'il aurait perçu une différence marquée au niveau de la préférence du heavy metal chez les garçons et d'une antipathie chez les filles pour ce même genre de musique (Colley, 2008). D'ailleurs, que l'autocollant PAL soit présent ou non, les données dans cette recherche montraient qu'il y avait toujours une préférence moins élevée pour le hard rock que pour l'album pop/urban contemporary dance. Comme Christenson a indiqué que les jeunes dans son échantillon avaient déjà majoritairement une connaissance de l'autocollant PAL (79 %), il est ainsi possible que la présence de l'autocollant sur l'album de heavy metal ait engendré un sentiment plus négatif chez les adolescentes puisque le collant leur rappelle du contenu à caractère violent et machiste qu'elles n'apprécient guère (Colley, 2008), ce qui expliquerait le léger effet de *tainted fruit* dans les données de cette étude. Chez Sneegas et Plank (1998), leur recherche doit également être comprise dans le contexte d'une sous-culture dominée par les hommes : l'effet de *tainted fruit* présent chez les filles devient presque nul dans la sous-culture du heavy metal, puisque les femmes y sont fortement minoritaires (Krenske et McKay, 2000; Weinstein, 2000, 2009 ; Walser, 1993; Hein, 2003; Straw 1984).

Appliquées au cas du heavy metal, les recherches portant sur les effets de l'étiquetage des médias soutiennent que le programme PAL a surtout un effet de *forbidden fruit*. Des auteurs qui ont analysé la relation entre le programme PAL et le heavy metal renforcent également le constat que le programme attire non seulement les jeunes vers les albums de heavy metal, mais qu'il permet également d'identifier les albums de qualité, c'est-à-dire les albums qui mettent en valeur les caractéristiques propres à la musique heavy metal (Blecha, 2004, p. 113 ; LeVine, 2009, p. 16). L'autocollant indique donc aux adeptes

que le contenu d'un album est suffisamment considéré par certains segments de la population comme étant déviant au niveau de ses paroles et de son symbolisme et qu'il vaut donc plus la peine d'explorer son contenu qu'un album n'ayant pas l'autocollant PAL. L'autocollant du programme PAL est donc devenu une certaine « Légion d'honneur du musicien » (Demets, 2010) et il participerait ainsi à enrichir le statut transgressif du heavy metal.

4.2 La sous-culture du heavy metal dans le RLH

Dans cette section du chapitre, nous présenterons les résultats de notre analyse qui soutiennent notre premier constat, à savoir que la cible du Parents Music Resource Centre (PMRC) ne se situait pas, comme ses membres le prétendent dans certains passages du RLH et ailleurs, au niveau du contenu des paroles de musique à caractère SVODA pas plus qu'à celui des paroles en général qu'on retrouve dans la musique du heavy metal, mais bien plutôt au niveau de la *sous-culture* du heavy metal, celle-ci prenant même les traits d'une supposée *contre-culture*. Bien que certaines publications traitant du heavy metal aient affirmé, comme nous, que le RLH visait effectivement le heavy metal (Bénard, 2008, p. 122; Phillipov, 2012, p. 91), aucune d'entre elles n'est soutenue scientifiquement (on tient pour acquis qu'il s'agit de la cible du PMRC lors du RLH), d'où l'importance d'établir une procédure rigoureuse à l'appui de ce premier constat.

4.2.1 La sous-culture du heavy metal en tant que sujet du RLH

Pour comprendre comment plusieurs auteurs ont pu maintenir une vision erronée de la cible du RLH, il faut d'abord savoir qu'on retrouve, parsemés à travers le RLH, des passages qui laissent croire qu'il s'agit vraisemblablement d'une séance portant sur les dangers des paroles et des imageries à caractère SVODA dans *tous* les genres de musique. Une discussion est par ailleurs proposée sur ces dangers ainsi que sur les solutions qu'apporte le PMRC (et où le programme PAL figure en bonne place).

Tipper Gore. (cofondatrice du PMRC)

We are asking the recording industry to voluntarily assist parents who are concerned by placing a warning label on **music products** inappropriate for younger children due to explicit sexual or violent lyrics. The Parents Music Resource Center originally proposed a categorical rating system for explicit material. After many discussions with the record industry, we recognize some of the logistical and economic problems, and have adjusted our original suggestions accordingly. We now propose one generic warning label to inform consumers in the marketplace about lyric content. **The labels would apply to all music.** (RLH, 1985, p. 12)

Ces passages ne se limitent pas au PMRC ou à ses alliés. Certains témoins appelés à défendre leur musique (tel que John Denver, ci-dessous) présentent le but du RLH de manière similaire, à savoir que la séance du RLH servait à discuter des paroles de chansons, sans spécifier les genres de musique auxquels elles appartiennent :

John Denver. (défenseur)

I am here to address the issue of a possible rating system **in the recording industry**, labeling records where excesses of explicit sex and graphic violence have occurred and, furthermore, references to drugs and alcohol or the occult are included **in the lyrics**. These hearings have been called to determine whether or not the Government should intervene to enforce this practice. (RLH, 1985, p. 65)

Ailleurs, le PMRC et ses alliés font également référence au fait qu'il s'agirait d'un problème au niveau de l'industrie de la musique et qu'il faudrait donc responsabiliser *l'ensemble* de l'industrie de la musique (par l'entremise du programme PAL ou d'autres mesures qu'ils proposent) plutôt que spécifier que leurs efforts se concentrent sur les maisons de disque et les artistes du côté du rock et du heavy metal.

Tipper Gore. (cofondatrice du PMRC)

Yes, that is correct. We do not want legislation to remedy this problem. The problem is one that developed **in the marketplace**. The **music industry** has allowed the excesses that you saw and we believe the **music industry** is the entity to address those excesses. We would like them to do this voluntarily. We propose no legislative solution whatsoever. (RLH, 1985, p. 49)

Dr Joe Stuessy. (allié du PMRC)

Somehow we must send a message to **the recording and radio industry**, enough is enough; you have gone too far. Parents are fighting this scourge all over the country. **We plead for help from city councils, radio stations, advertisers and the record industry itself.** I hope that this committee will find a way to send a message to the **industry**: clean up your act or we will do it for you. (RLH, 1985, p. 118)

Certains participants estiment que le PMRC et leurs alliés attaquent injustement la musique *rock*, mais leurs arguments s'orientent sur les faits suivants : i) qu'on ignore la musique country (RLH, 1985, p. 153), ii) que certains artistes, oubliés ou ignorés par le PMRC et ses alliés, produisent de la musique difficile à situer dans un genre de musique quelconque, faisant en sorte que certains artistes pouvant être catégorisés, par exemple, comme étant du rock *mais surtout comme étant du country* ont des paroles à caractère problématique et réussissent à échapper au PMRC puisque ce dernier se concentre sur le rock (RLH, 1985, p. 63), iii) ou encore qu'il existe d'autres formes de médias qui affectent *eux aussi* négativement les jeunes (RLH, 1985, p. 95-97). On note que ces défenseurs mobilisent le genre du rock afin de montrer leur opposition (on ne mentionne pas le heavy metal) et qu'il s'agit de critiques difficiles à ranger du côté de notre première intuition, soit que le PMRC et ses alliés visaient la sous-culture du heavy metal.

La liste du *Filthy Fifteen* (voir Annexe B : La liste du Filthy Fifteen) présentée par le PMRC aide par contre à soutenir l'idée que c'est bien le heavy metal qui est la cible visée. Celle-ci contient en effet neuf (9) artistes sur quinze (15) issus du heavy metal et non de la plus grande famille du rock (qui englobe le heavy metal, ainsi que d'autres genres de musique).

Un autre élément que nous avons soulevé en vue d'appuyer ce constat tient à la façon indirecte par laquelle les alliés au PMRC font allusion au heavy metal (sans le nommer donc). Alors que les premiers mots prononcés lors de l'audience du RLH par le Sénateur Jonh Danforth, président du *Committee on Commerce, Science, and Transportation*, nous annoncent que le RLH portera principalement sur le heavy metal, ce genre de musique voit son nom soigneusement évité :

Senator John Danforth. (allié du PMRC)

Ladies and gentlemen, this hearing is on the subject of the content of some, and I want to underscore the word “**some,**” **not all rock music**, which it has been pointed out by a number of people as having really broken new ground as to the content of music and the lyrics that are used in music. There have, I suppose, always been cases of songs that are suggestive in one way or another. However, **certain rock music** that is now being sold **deals very explicitly with sexual subjects. Some music glorifies violence in various forms, sexual violence. Some music advocates the use of drugs, drug abuse, and so on.** (RLH, 1985, p. 1)

D’autres alliés au PMRC emploient la même tactique : ils dirigent leurs discours vers le heavy metal sans jamais le nommer. C’est-à-dire qu’ils emploient par exemple le terme *rock*, tout en ajoutant des caractéristiques qui permettent de voir qu’ils parlent véritablement d’une sous-catégorie spécifique du rock, soit le heavy metal. Pris ensemble, les groupes, les types de paroles, l’imagerie et les symboles qu’ils évoquent ou les adjectifs qu’ils ajoutent au rock sont spécifiques au heavy metal. À cet effet, une grande partie des discussions lors du RLH portaient sur ce que le PMRC et ses alliés appellent le *porn rock*. En regardant les caractéristiques qu’ils attribuent à ce *porn rock* et aux groupes qu’ils mentionnent, on voit qu’ils parlent véritablement soit du Lite Metal, avec une emphase pour les groupes du Glam Metal encore très populaires pendant les années 1980, soit de certains groupes qui tombent dans le sous-genre du Extreme Metal avec des paroles qui traitent notamment de la torture dans un contexte sexuel. Nous présentons comme exemples de ce constat les extraits ci-dessous.

Senator Gore. (allié du PMRC)

Do you see the trend of increased **sexual explicitness** and **violence** in **some rock music** that is outlined by this presentation? Have you ever been to a **Motley Crue** [sic] concert, for example?

Mr. DENVER. (défenseur)

No, sir. (RLH, 1985, p. 70)

Senator Ernest Hollings. (allié du PMRC)

I do not think we can outlaw pornography. I do not have that in mind at all. But take 6 to 7 hours daily—the average listening time, Senator, as I understand, by the youngsters of this particular **porn rock** and **rock music** and everything else of that kind. Well, let us say **rock music and intersperse it with pornography**. This is a matter of national concern, and it is something that we have got to give some kind of attention to within the constrictions of free speech. (RLH, 1985, p. 2-3)

Jeff Ling (Consultant pour le PMRC)

I will be covering the themes of **violence** and **sexuality**. Bear in mind that what you are about to see and hear is a small sample of the abundant material available today. Today **the element of violent, brutal erotica** has exploded in **rock music** in an unprecedented way. Many albums today include songs that **encourage suicide, violent revenge, sexual violence, and violence just for violence's sake**. (RLH, 1985, p. 13)

Susan Baker, cofondatrice du PMRC, emploie à son tour deux tactiques qui nous permettent d'affirmer que le PMRC vise véritablement la sous-culture du heavy metal. Tout d'abord, elle emploie la même tactique que celle que nous venons de présenter, à savoir diriger son discours sur le heavy metal sans le nommer (mais tout en présentant des éléments de ses produits culturels qui lui sont propres). Ensuite, elle présente des artistes comme exemples parmi d'autres, mais en veillant à ce que tous, ou presque, fassent partie du heavy metal. Alors que Susan Baker nomme la musique rock comme étant *la* source des dangers perçus par le PMRC au niveau des paroles de chansons, quatre des cinq artistes contemporains qu'elle nomme dans le passage ci-dessous tombent dans le sous-genre du heavy metal (l'autre artiste, *Prince*, tombe sous le rock :

Susan Baker. (Cofondatrice du PMRC)

The material we are concerned about cannot be compared with Louie Louie, Cole Porter, Billie Holliday, et cetera. Cole Porter's "the birds do it, the bees do it," can hardly be compared with WASP, "I f-u-c-k like a beast." There is a new element of **vulgarity and violence toward women** that is unprecedented. While a few outrageous recordings have always existed in the past, the proliferation of **songs glorifying rape, sadomasochism, incest, the occult, and suicide** by a growing number of bands illustrates this escalating trend that is alarming. Some have suggested that the records in question are only a minute element in this music. However, these records are not few, and have sold millions of copies, like **Prince's** "Darling Nikki," about masturbation, sold over 10 million copies. **Judas Priest**, the one about **forced oral sex at gunpoint**, has sold over 2 million copies. **Quiet Riot**, "Metal Health," has songs about **explicit sex**, over 5 million copies. **Motley Crue [sic]**, "Shout at the Devil," which contains violence and brutality to women, over 2 million copies. (...) Now that more and more elementary school children are becoming consumers of **rock music**, we think it is imperative to discuss this question. What can be done to help parents who want to protect their children from these messages if they want to? (RLH, 1985, p. 11-13)

Malgré ces efforts de dissimulation, certains participants au RLH affirment ouvertement que les dangers qu'ils perçoivent se trouvent spécifiquement au niveau du heavy metal, mais ces participants ne sont pas des membres du PMRC ou des Sénateurs siégeant au RLH; ce sont les alliés au PMRC qui œuvrent en tant que journalistes (et qui ont écrit des articles que le PMRC a sélectionnés et déposés lors du RLH) ou comme spécialistes appelés par le PMRC à fournir leur opinion professionnelle. Les membres du PMRC et les Sénateurs du RLH, eux, s'emploient à ne pas explicitement mentionner cette musique et sa sous-culture.

Autre exemple : M. Jeff Ling, pasteur et consultant du PMRC, évite d'utiliser le terme *heavy metal*, optant plutôt pour « *today's rock music* » (RLH, 1985, p. 16), alors que les groupes qu'il mentionne dans sa présentation (RLH, 1985, p. 13-17) s'affichent presque tous comme étant des groupes heavy metal. En même temps, ce sont dans les documents et les témoignages de cette catégorie d'alliés au PMRC que nous percevons que l'attaque portée au heavy metal ne se limite pas seulement à sa musique, mais qu'elle vise bien ses produits culturels, et même sa sous-culture dans son ensemble. On retient notamment certains articles déposés par le PMRC :

- qui fustigent les fantasmes de nature sexuelle qu'entretiennent les adolescentes à l'égard des musiciens faisant partie des groupes heavy metal qu'elles apprécient (particulièrement le groupe Glam Metal *Mötley Crüe*) (RLH, 1985, p. 26- 28);
- qui critiquent les commentaires des musiciens effectués lors de leurs prestations (RLH, 1985, p. 28);
- qui affirment que le heavy metal cherche activement à attirer comme adeptes les adolescents et préadolescents (RLH, 1985, p. 22);
- qui soutiennent que lorsqu'un jeune porte un t-shirt d'un groupe heavy metal, il envoie comme message « He's telling society where he stands - [outside] of it. He's telling the adult world to fuck off » (RLH, 1985, p. 32);
- qui laisse entendre qu'il s'agit d'un genre de musique où les adeptes demeurent fidèles grâce à un contact plus intense avec les groupes de musique (RLH, 1985, p. 32);

- ou encore, qui affirment qu'Ozzy Osbourne (le chanteur du groupe heavy metal *Black Sabbath*) se déguise comme Adolf Hitler lors de prestations (RLH, 1985, p. 35).

Quant aux spécialistes appelés à fournir leurs opinions professionnelles sur le heavy metal, les citations suivantes démontrent qu'ils s'attardent à identifier non seulement la musique heavy metal comme étant dangereuse, mais aussi un ensemble de thèmes, symboles, rituels et comportements propres à sa sous-culture. Nous invitons le lecteur à découvrir l'ensemble de ces extraits, car ils démontrent à quel point ces spécialistes présentent explicitement un portrait négatif de la sous-culture du heavy metal.

Dr Joe Stuessy (allié du PMRC)

Today's heavy metal music is categorically different from previous forms of popular music. **It contains the element of hatred, a meanness of spirit. Its principal themes are, as you have already heard, extreme violence, extreme rebellion, substance abuse, sexual promiscuity and perversion and Satanism.** I know personally of no form of popular music before which has had **as one of its central elements the element of hatred (...)** But why, then, do so many reasonable, fairly "hip" people (even staunch rock and roll fans) sense that **there is something really different about heavy metal**--that it is more than a simple extension of good old rock and roll? Dwight Silverman, a writer for the *San Antonio Light* may have put his finger on it best when he wrote, "**Heavy Metal rock 'n' roll is a different beast from the music that ruled the late '60s and early '70s**, the music that was supposed to bring a generation together. Heavy metal is a mean-spirited music. In it, women are abused, parents are objects of derision and scorn and violence, education is a foolish waste of time. **Rock 'n roll always has been a music of rebellion and frustration, but never of hatred.**"

A. Most of the successful heavy metal music projects one or more of the following basic themes:

- a. **extreme rebellion**
- b. **extreme violence**
- c. **substance abuse**
- d. **sexual promiscuity/perversion (including homosexuality, bisexuality, sado-masochism, necrophilia, etc.)**
- e. **Satanism**

(...) Recall that coordinated multi-sensory input also reinforces messages. **The message of heavy metal music bombards our senses from every direction. The album covers display Satanic symbols, portrayals of violence, open and free sex, and angry defiance.** The names of the groups, the song titles, the names of the performers (e.g., Blackie Lawless), the words of the songs, and the liner notes reinforce one or more of the basic themes. The facial expressions, the hair, the clothes all contribute to the same messages. The videos and the histrionic antics of the live stage performance add a strong visual impact. The light shows, the smoke devices, and the sheer volume and impact. One can

literally feel the music at a live concert, as the rib cage vibrates with every beat. **Heavy metal is a media expert's dream-come-true.** If the youngsters at the live concert happen to be smoking marijuana (as a great many do), please add the senses of smell and taste. That about rounds out all five senses: you hear it, you see it, you feel it, you taste it, and you smell it! (RLH, 1985, p. 117-124)

Dr. KING. (allié du PMRC)

I have been treating adolescents for over 9 years, and have formerly also been a New York City high school teacher. So **I have been working with teenagers for over 14 years now. The kids that I treat, some are delinquent, some are suicidal, others are violent, even homicidal. Many are sexually promiscuous. Nearly all of my patients worship heavy metal music.** (...) The heavy metal groups themselves state that this is all in fun and that they are not into Satan worship. Whether this is true or not is not important. Young people feeling inadequate can have an instant sense of power from the music and identification closely with the lyrics. **Heavy metal portrays the power and glory of evil. Adolescents with emotional and/or drug problems, which I treat every day, become further involved in delinquent behavior, violence, acts of cruelty and Satan worship.** The glamorization of violence, sex, and drugs leads to further problems with directing young people's attitudes (...) **Heavy metal is presented to kids as a religion.** The adolescents are vulnerable because their sense of identity has not been formed. Their sense of meaning and purpose in life is missing. **They sense in themselves a need to rebel.** The topics are sex, violence, and the power of evil. **The emotional hunger in these young people is met in the form of music, chemical use, and promiscuous sexual behavior, the crazier, the better.** The term "partying" refers to being under the influence of drugs and listening to the heavy metal music and lyrics. Drug dependent teenagers often party alone, soaking in the lyrics and allowing it to influence their attitudes. In heavy metal evil acts are glorified to new heights in concerts. Gunpowder is lit, people are hung and placed in coffins, demonic figures are produced, and property is destroyed. There are many stories about portrayal of evil acts on the stage, and the crowd goes wild. (RLH, 1985, p. 128 - 130)

Martha Winter Gross (Ph.D.). (alliée du PMRC)

The messages of some of today's heavy metal rock—in lyrics and music video productions—convey explicit violence and abuse. Sexual messages, traditionally conveyed in music, are no longer communicated in suggestive terms or words. **Masochism and sadism are conveyed as acceptable and normal standards of behavior.** Some performers have admitted they feel compelled to add risqué lyrics and music video scenes to entice the buying market. War scenes and scenes of nuclear devastation are presented in a flip, light-hearted manner, making them that much more pernicious. There is no connotation of pain. Most of the objects of violence and pain are women who are shown as liking it. **The viewer becomes numbed—desensitized—to the hurt, the pain, the criminality of violent acts. The message communicated is that aggressiveness is an accepted —valued— way of life.** (RLH, 1985, p. 161)

Certains des spécialistes alliés au PMRC font directement appel aux dangers de la sous-culture du heavy metal et poursuivent avec des réflexions similaires à celles défendues plus haut :

Dr Thomas E. Radecki (M.D.) (allié du PMRC)

Rock music has even developed a subculture known as heavy metal which glamorizes violence and anti-social attitudes. (RLH, 1985, p. 154)

Martha WinTer Gross (Ph.D.) (allié du PMRC)

What I have seen and heard recently being produced by some in the rock music industry creates a **damaging climate—a sub-culture**—for teen-agers who are not old enough to make wise decisions about what they can emotionally handle and what they can not. It is a pervasive influence during a critical period of their development when attitudes, identity and values are being molded. (RLH, 1985, p.161)

Un autre élément soutenant notre premier constat réside dans l'absence de la plupart des autres genres de musique (ou d'autres médias de nature artistique) et de leurs sous-cultures respectives (pensons au country, à l'opéra ou même au rap)²⁴ quand vient le temps, pour le PMRC et ses alliés, de donner un visage aux menaces qu'ils dévoilent lors du RLH²⁵. Il va sans dire que dans ces genres de musique comme dans leurs sous-cultures, des symboles et des rituels abordant les sujets qui suscitaient l'inquiétude des membres du PMRC abondent. Quant aux autres genres de musique vaguement mentionnés, les participants au RLH font parfois référence, mais sans jamais clairement les distinguer, à la musique *pop* et à la *musique populaire*. La musique *pop* renvoie à son propre genre de musique²⁶, tandis que la *musique populaire* semble faire référence, dans le cadre du RLH, à

²⁴ La musique rap (ou hip-hop, comme on l'appelle également) n'a pas été mentionnée une seule fois dans le cadre de l'audience du RLH ou même dans les témoignages, articles et documents soumis en annexe. Quant à l'opéra et le country, ils n'ont été mentionnés que quelques fois et toujours du côté de la défense.

²⁵ Nuzum (2001) remarque également l'absence du country et de l'opéra dans la mire du PMRC, ainsi que celle d'autres formes d'art comme le théâtre, la peinture et la sculpture. Il attribue cependant ces absences au fait que le PMRC ne s'intéresse qu'aux jeunes hommes blancs de la classe moyenne.

²⁶ Alors que la musique *pop* renvoie à un genre de musique avec des conventions suffisamment «poreuses» quant aux caractéristiques du son, aux instruments habituellement employés et aux sujets abordés par les paroles, il est courant d'accepter qu'il s'agit d'artistes qui cherchent surtout à créer des chansons mettant l'accent sur la mélodie, tout en évitant le recours à des sons et à des instruments trop agressifs (comme la distorsion de la guitare dans le rock). En ce qui a trait aux paroles, elles portent habituellement sur des questions d'amour et de relations interpersonnelles

celle qui bénéficie d'un large public. Du côté de l'emploi du terme *musique populaire*, on faisait notamment référence à la *popularité* de la musique rock et du heavy metal à l'époque du RLH. Quant à l'usage de la *musique pop* par les participants du RLH, elle est surtout mobilisée soit en vue d'établir un contraste avec la musique heavy metal (voir par exemple les lignes 47-48 à la page 166 du RLH, 1985) soit pour rappeler que la musique pop commence à l'époque à traiter elle aussi de thématiques SVODA, ces dernières ayant été présentées comme provenant du heavy metal ailleurs dans la séance.

Mr. LING. (allié du PMRC)

Even the Jacksons' mainstream pop music today, their song, "Torture," was released as a video, and was shown on national TV. That video included pictures of **women dressed in leather bondage, masks, with whips in their hands, in chains, and wrapped up in handcuffs.** (RLH, 1985, p. 17)

George David Weis – President of the Songwriters Guild of America. (allié du PMRC)

I want to state in as strong a manner as I possibly can that I deplore the violent and sexually explicit themes that are **creeping into our pop music literature.** (RLH, 1985, p. 166)

Autrement dit, on ne mentionne les artistes de la musique *pop* que de manière secondaire et afin d'indiquer que le heavy metal commence à avoir une influence néfaste sur d'autres genres de musique. Bref, dans le cadre du RLH, l'emploi des termes *musique pop* et *musique populaire* servent à soutenir la menace que présentent la musique et la sous-culture du heavy metal.

Enfin, nous retenons également que les paroles présentées et critiquées lors du RLH étaient presque toutes des paroles de groupes heavy metal et que les pochettes de disques compacts²⁷ et les vidéos²⁸ présentées comme pièces à conviction étaient elles aussi toutes issues du heavy metal.

²⁷ Trois pochettes de disques compacts sont présentes aux pages 7 à 9 du RLH (1985). Il s'agit des pochettes pour les albums : *Pyromania* du groupe *Def Leppard*, *WOW* de *Wendy O. Williams* et *Animal (F**k Like a Beast)* du groupe *W. A. S. P.*

²⁸ Les vidéos sont celles de *Van Halen – Hot for Teacher* et *Twisted Sister – We're Not Gonna Take It* (RLH, 1985, p.10).

Mises ensemble, ces caractéristiques du RLH paraissent à même d'appuyer l'hypothèse que lors du RLH, le PMRC et ses alliés visaient l'ensemble de la sous-culture du heavy metal, et non l'ouverture d'un forum sur le phénomène des paroles de musique à caractère SVODA (qu'il soit ouvert à tous les genres de musique ou même limité à la musique rock). Reste maintenant à voir comment le PMRC et ses alliés ont construit cette sous-culture comme une menace pour la société, et plus précisément comme une contre-culture.

4.2.2 La sous-culture du heavy metal présenté en tant que contre-culture

Après avoir établi que la sous-culture du heavy metal a bien été la cible du PMRC et de ses alliés lors du Record Labeling Hearing, nous cherchons maintenant à savoir comment se sont construits les discours qui nous permettent d'affirmer qu'on aurait plutôt présenté cette sous-culture en tant que contre-culture. Afin de répondre à cette question, nous aborderons dans cette section du chapitre deux stratégies que nous avons repérées chez le PMRC et ses alliés lors du RLH afin de monter l'opposition contre le heavy metal.

4.2.2.1. Un concept identitaire manichéen

La première stratégie que nous avons repérée se situe au niveau d'une structure discursive qui forçait les participants du RLH à s'orienter selon une vision manichéenne des thèmes abordés: ils devaient soit se mettre du côté du PMRC et donc se porter à la défense du *bien* soit être du côté du heavy metal et donc oser défendre sa nocivité. Il n'y a eu que peu d'espaces voire aucun pour se présenter du côté de l'ambivalence et pour faire admettre qu'il existait certaines zones grises dans ces matières souvent hautement complexes. Presque tous les arguments présentés par le PMRC et leurs alliés dans le RLH ont alors été formulés en conjonction avec cette structure d'opposition : d'un côté, le heavy metal présenté comme source du *mal*; de l'autre, les le PMRC et leurs alliés, qui se découvrent porte-parole des gens bienveillants et qui se désignent donc comme source de

bien. Cette stratégie avait été prescrite par le PMRC et ses alliés, puisqu'ils avaient de leur côté les sénateurs siégeant et que ceux-ci dirigent la séance du RLH. Ainsi, l'ensemble des témoins ayant participé au RLH a formulé leurs propos en respectant cette structure. Cette stratégie a donc fait graviter les discussions et les témoignages déposés lors du RLH vers ces prémisses : le terrain était préparé pour dénoncer la menace que présente le heavy metal en tant que contre-culture (bien qu'ils n'utilisent pas ce terme). Devant le PMRC et ses alliés qui se présentaient comme des chantres de la vertu, les défenseurs du heavy metal n'ont cependant jamais vraiment inversé l'équation, en parlant par exemple du *bien-être* que pouvait procurer à ses adeptes ce genre musical. Nous verrons plus loin partiellement pourquoi.

Afin de pouvoir davantage préciser les effets de cette stratégie, il nous faut d'abord présenter la deuxième stratégie déployée par le PMRC et ses alliés, puisque les deux produisent leurs effets de manière conjointe.

4.2.2.2 Le monopole des identités positives

La deuxième stratégie vise à situer le PMRC et ses alliés dans trois identités qu'ils seraient seuls à occuper de façon positive ; trois identités qui seraient par ailleurs généralement perçues comme fédératrices dans la société américaine. Tout au long du RLH, ils affirment en effet parler au nom des *parents*, des *citoyens* et des *gens d'affaires* (du moins, ceux qui ont un sens de l'éthique, une conscience). Cette stratégie se déploie donc en conjonction avec la première, en même temps qu'elles se renforcent mutuellement.

La prédominance de ces identités impose assurément un cadre discursif contraignant pour les témoignages tout au long du RLH. Surtout, elle force les opposants à la diabolisation du heavy metal à devoir ébranler, lors de leurs témoignages, ces identités *naturalisées* comme positives. L'extrait ci-dessous fournit un exemple de cette structure excessivement cadrante. Il s'agit d'un passage tiré du témoignage de Dee Snider, le chanteur du groupe heavy metal *Twisted Sister*, alors qu'il se fait questionner par le Sénateur Al Gore, un allié du PMRC (il est, à l'époque, le mari de Tipper Gore, l'une des cofondatrices du PMRC). Ils discutent des paroles de chanson et de l'habileté des parents à

connaître les paroles de musique auxquelles leurs enfants sont exposés. Dans ce premier extrait, le Sénateur Gore prétend parler au nom des *bons* parents (un parent qui aime et protège ses enfants) et soutient non seulement qu'une absence d'inquiétude au niveau de certains thèmes dans les paroles de musique (comme le font les parents qui tolèrent ou encouragent l'écoute du heavy metal chez leurs enfants) serait signe d'un manque d'amour d'un parent envers son enfant, mais aussi, de manière indirecte, qu'il a une meilleure compréhension du rôle d'un parent que Dee Snider. L'on note également que le Sénateur Gore assigne ensuite une série de caractéristiques négatives aux compagnies de disque (les gens d'affaires) qui vendent des albums heavy metal.

Senator GORE. (allié du PMRC)

So the choice the parent has, then, is to sit down and listen to every song on the album; right?

Mr. SNIDER. (défenseur)

Or read the lyrics if they are on the record.

Senator GORE. I think that is pretty general agreement that if the lyrics are printed that is one possible solution for this. Let us suppose the lyrics are not printed. Then what choice does a parent have? To **sit down and listen to every song on the album?**

Mr. SNIDER. Well, if they are really concerned about it I think that they have to.

Senator GORE. Do you think it is reasonable to expect parents to do that?

Mr. SNIDER. Being a parent is not a reasonable thing. It is a very hard thing. I am a parent and I know. OK. I am a new parent. I only have one child, maybe. But I am learning that there is a lot to being a parent that you did not expect. It is not just always a cute baby. There is a lot of labor, a lot of time, and a lot of effort that goes into it. It is not totally pleasurable.

Senator GORE. And you will find when they get a little bit older that when they are exposed to the kinds of themes that we were presented with earlier, **if you love your child you are going to be concerned about that. And if you want to protect that child from unnecessary exposure to inappropriate material,** you sometimes need a little help, the kind of guidance that is presented in the movie industry. **It is totally unreasonable in my view to expect parents to sit down and listen to every single song in the albums that their children buy in order to fulfill their responsibilities as parents.** Now, the only thing in your statement that I felt at all comfortable about was when you said you shared some of the concerns of the PMRC. **I would simply conclude by expressing the hope that artists and the record companies will find a way to manifest that mutual concern in some self-restraint, and show a responsibility and give parents a break.** You are right: It is tough being a parent. It is even tougher being a kid. And if both are going to be able to deal with the kind of material that is coming out in popular music, it seems to me **the industry has a responsibility** to give them a little help. (RLH, 1985, p. 79)

Un autre passage appuie notre hypothèse de façon similaire. Ci-dessous, l'on voit que le Sénateur Gore discute avec M. Gortikov, le président de la RIAA, à propos des modalités du programme PAL. Là encore, le Sénateur Gore prétend parler au nom des parents et des inquiétudes qu'auraient ceux-ci envers l'industrie du disque impliquée dans la vente de musique heavy metal. Ses questions pour M. Gortikov se formulent ensuite sur la prémisse qu'il y aurait un manque de prise de responsabilité chez les membres de cette même industrie, voire que ces derniers ne disposent pas de la bonne conscience d'hommes d'affaires dont ils devraient faire preuve.

Senator GORE. (allié du PMRC)

Mr. Gortikov, your exchanges with the chairman have illuminated the degree to which your industry has been willing to respond to the concerns expressed about explicit lyric content. I would like to follow along with the train of questioning begun by the chairman. **You have recognized that there are legitimate concerns on the part of parents, correct?**

Mr. GORTIKOV. (allié du PMRC)

Right.

Senator GORE. You have recognized that the industry has some responsibility to help parents in fulfilling their own responsibility as parents, correct?

Mr. GORTIKOV. Correct.

Senator GORE. Where you begin to part ways with the PMRC the PTA and others is in **your refusal to acknowledge that the industry as a whole has such a responsibility.** Your position is that 24 companies should apply 24 different sets of criteria in determining what material warrants a label and what material does not, correct?

Mr. GORTIKOV. No. I do not think there will be 24 different sets of criteria. I think it will be a simple problem to identify the type of material that was exposed to you today, just as the PMRC has exposed that to you. I see no problem in doing that. If it does not work, then some corrective action might be appropriate, but give it a chance.

Senator GORE. It seems that either **the industry feels a sense of responsibility or it does not.** If it does, then the key question is **why can't the industry get together** and develop an industry-wide set of criteria the same way the movie industry does, **the same way dozens of industries around this country meet what they conceive to be their responsibilities to the public in a collective way?** If you just leave it up to each individual company, then those who have been least responsible in the past are going to be the least responsible in the future. If, on the other hand, there is an industry-wide recognition that there is some responsibility to the public, then **the industry ought to be willing to convey that sense of responsibility to its individual members.**

(...) **Mr. GORTIKOV.** Well, I have been told by an executive of the rating entity of the Motion Picture Association that it has no written guidelines, that what it does is subjective and judgmental, to the best of its capability. But they do not have any guidelines.

(...) **Senator GORE.** The movie industry has specific categories, and there have been debates and appeals about the appropriateness of a movie falling into one category or another. There is a dialog about where a movie fits, but **when that dialog takes place, it is the industry as a whole which is making the decision.**

With the recording industry you are suggesting that each individual company make the judgment on its own. **I am saying in response that the companies that have been really irresponsible in promoting suicide and all the other things that we have heard here, are going to be the least likely to exhibit a sense of responsibility on their own.** Do you not agree with that?

(...) **Mr. GORTIKOV.** Not necessarily. I do not, because of the records that you have exposed here today. Although I do not know the company that originates each one of them, they do represent a spectrum, a wide range of industry companies. Those same companies produce a wide array of records that would not so qualify for exposure here today.

Senator GORE. To a small degree, it seems to me that your industry has been forthcoming, and no one should minimize the fact that you have said these companies will be willing on their own to have labels. But there are two problems that I see and hate. I am not referring to the suggestion from Mr. Zappa and others that the lyrics be printed—I agree with that suggestion. But there are two problems that I see with your specific proposal. Number one, **there is no industrywide acceptance of responsibility.**

Mr. GORTIKOV. That is not true. (RLH, 1985, p. 111- 113)

Pris au piège de devoir faire face à des questions et accusations comme celles présentées dans les deux extraits ci-dessus, les défenseurs parviennent rarement à formuler leurs témoignages d'une façon qui pourrait déstabiliser les deux stratégies de construction identitaire déployées par le PMRC et ses alliés. Comme ces derniers monopolisent pour eux-mêmes et pour les gens qu'ils prétendaient représenter – soit l'ensemble de la population américaine – les versions positives de ces identités, il ne reste plus grand espace sur le « spectrum moral » où les défenseurs peuvent tenter de se situer, surtout quand on sait qu'il est paradoxalement essentiel pour la sous-culture du heavy metal de se situer en marge de la société. Ceci dit, pour faire passer le heavy metal d'une sous-culture à une contre-culture, il faudrait alors justement soutenir qu'elle se situe *hors* de la société (même si elle y est née) et qu'elle s'y oppose.

4.2.2.3 L'identité du PMRC et de ses alliés: la formule d'opposition

En combinant les deux stratégies ci-hauts, nous voyons donc que le PMRC et ses alliés passent par les identités de bons parents, citoyens et gens d'affaires pour justifier le rejet de la sous-culture du heavy metal. Inversement, c'est d'abord et avant tout en puisant dans cette dénonciation du Mal qu'ils ont fait émerger la qualité *positive* de leurs trois identités respectives et non, par exemple, en témoignant d'habiletés parentales supérieures, d'un bon taux de participation au processus démocratique ou encore de responsabilité écologique dans le milieu des affaires. Veillant à gagner le soutien du public américain dans leur croisade morale, le PMRC et ses alliés se devaient de minimiser les différences qui existent entre eux et la société américaine en général sur le plan des valeurs. Les passages ci-dessous illustrent le déploiement de cette tactique par le PMRC et ses alliés. Nous invitons notamment le lecteur à prendre en note le déploiement d'un langage qui tente de : rappeler que les participants sont avant tout des parents (et non des politiciens, auteurs, activistes, etc.), présenter les participants ci-dessous comme étant représentatifs de l'ensemble des parents aux États-Unis qui doivent, tous ensemble, lutter contre le heavy metal.

Patrick Goldstein. (allié du PMRC)

PARENTS WARN: TAKE THE SEX AND SHOCK OUT OF ROCK

The Los Angeles Times, Aug 25, 1985 (article déposé par le PMRC)

When Susan Baker was in high school, she **used to go out dancing on the weekends at a club** called the Teenage Retreat. "It was a neat place," she said. "They played all sorts of great rock 'n' roll—Chuck Berry, Elvis, Buddy Holly and Fats Domino. We always had a good time." **Today, rock has changed** and so has Baker. **She's a mother of "a big-batch of kids,"** including a 7-year-old daughter, and she's "shocked" by the transformation that rock has undergone since the days when Elvis caused an uproar by swiveling his hips on "The Ed Sullivan Show." In fact, as vice president of the Washington-based Parents Music Resource Center (PMRC), she's in the forefront of the fight to up rock, a battle that has seen PMRC leaders denounce such popular performers as Prince, Sheena Easton, Madonna, Judas Priest and Twisted Sister. (RLH, 1985, p. 17)

Susan Baker. (Cofondatrice du PMRC) (cite dans le même article ci-haut)

"Listen, all four of us (PMRC executives) are **mothers with young children**. We're not blind—most parents today have danced to rock n' roll and loved it. But the blatant and explicit sexuality you hear in rock today is targeted at our children and we feel as if it's our right to protect them." (RLH, 1985, p. 20)

Dr Joe Stuessy. (allié du PMRC)

Somehow we must send a message to the recording and radio industry, enough is enough; you have gone too far. **Parents are fighting this scourge all over the country.** We plead for help from city councils, radio stations, advertisers and the record industry itself. I hope that this committee will find a way to send a message to the industry: **clean up your act or we will do it for you.** (RLH, 1985, p. 118)

Dr Joe Stuessy. (allié du PMRC)

What should we as a society do to protect minors from the negative, often outright pornographic influences of heavy metal? What can we do? Parental awareness (and hopefully resultant counter-influences) is a desirable first step. But this can be ineffective. By his very nature, the teenager often does exactly the opposite of what the parent suggests. Anything stronger than suggestion (such as outright control) often leads to full-scale rebellion (especially if **heavy metal music has already pounded its message in**). (RLH, 1985, p. 126)

The CHAIRMAN (John Danforth). (allié du PMRC)

Maybe **we as a people** will decide that incest and rape are perfectly fine. I do not think that that is the attitude of **the American people** if they know the facts. I think the attitude of **the American people** if they know the facts is that this is not what **we** want to stand for as a people, and this is not **what we want to stand for as a country.** I think that the attitude of **mothers and fathers** is this is not the kind of thing that we really want in our home. That is the use of a value system.
(RLH, 1985, p. 148)

Senator Al Gore. (allié du PMRC)

I was interested when the hearing was first announced to have the opportunity to ask the heads of the record companies whether or not they felt some responsibility. I am told by staff that every single one of the chief executive officers invited to participate chose to decline that invitation. I fully understand that, but I wanted to note that fact for the record, and I think that they should take a look at what their companies are doing and just ask themselves **as human beings** whether or not this is the way they want to spend their lives, if this is the way they want to earn a living, if this is **the kind of contribution they want to make to the society in which we live.** (RLH, 1985, p. 5)

4.2.2.4 Le heavy metal: une contre-culture à laquelle le public américain doit s'opposer

Ces stratégies « identitaires » aboutissent enfin à une opposition qui communique aux lecteurs et auditeurs du RLH qu'il est impossible pour eux, tout comme pour le PMRC

et ses alliés, de concilier leurs identités en tant que bon parents, citoyens et gens d'affaires (s'ils aspirent à ces identités, bien sûr), et donc membres de la culture dominante américaine, avec l'appréciation ou même la tolérance du heavy metal. Le PMRC et ses alliés arrivent à clairement communiquer que l'opposition au heavy metal ne doit pas seulement être soutenue par une minorité de gens qui, pour une raison ou une autre, feraient une fixation sur ce type de musique spécifique; il s'agit d'une menace à laquelle *tous* doivent s'opposer. Il est du devoir et de la responsabilité *de tous* de soutenir des efforts comme le programme PAL afin de traduire cette opposition en gestes concrets. Les passages ci-dessous illustrent ce message et illustrent comment les éléments accusant le heavy metal d'être une contre-culture font surface.

Senator Tribble. (allié du PMRC)

I want to commend you, Mr. Fritts, and the National Association of Broadcasters for your very constructive response, and I simply want to observe that probably **the most important word in a democracy is "no,"** that in a free society not everything goes, that unbridled freedom leads to chaos and to loss of freedom. The Supreme Court has said that freedom of speech is not without limitation, and **I would hope that within this industry there would be a measure of self-restraint,** and I would encourage the leaders of the industry to respond responsibly to this very real national concern to exercise a measure of restraint, and I think everyone's interest would be better served. Absent that I would predict there would be a response from the elected officials of the people of this country who are **very concerned about these kinds of activities, and who have judged them destructive, destructive of lives, destructive of our society.** Thank you, Mr. Chairman. (RLH, 1985, p. 151)

Le sénateur Tribble présente donc dans le passage ci-haut la sous-culture comme étant une menace pour l'ensemble de la société américaine et relie à son argument des principes fondamentaux des démocraties.

George Davis Weiss, Président de la Songwriters Guild of America. (allié du PMRC)

I agree with others who say that **almost all segments of society today are bombarding us with salacious, prurient and explicit material; but why is that an excuse for the music industry to join them?** Why lower our standards to their level? **Society** has to start somewhere to stop this headlong dash into **moral oblivion.** Those of us in the public eye must accept responsibility, particularly in regard to youngsters. (RLH, 1985, p. 167)

Mr. Weiss nous rappelle ici que la contre-culture du heavy metal provient de l'intérieur de la culture dominante américaine et qu'elle présente une menace si importante à ses valeurs fondamentales qu'elle mènera à un « moral oblivion ».

George F. Will: NO ONE BLUSHES ANYMORE. (allié du PMRC)

Washington Post, Sept. 15, 1985 (article déposé par le PMRC)

Mass culture, and especially music, matters. Nothing is more striking to a young parent than the pull of popular culture on even 3- and 4-year-olds. And perhaps good music can make good values more adhesive to children. (...) **The republic has a fighting chance** as long as the popularity of **porn rock** can be rivaled by the popularity of its **moral opposite**, baseball rock. (RLH, 1985, p. 21)

Mr. Will, allié du PMRC, nous rappelle ici que le heavy metal se positionne en tant « qu'opposant moral » aux valeurs morales du pays (dont celles associées au baseball, dont il ne précise). Il refuse donc de reconnaître que la sexualité fait partie des valeurs qui circulent assez ouvertement dans la culture dominante américaine. Au niveau des valeurs et morales attachées aux cultures, le heavy metal n'est dès lors pas perçu comme une *sous-culture*, mais bien comme une *contre-culture*.

Enfin, en considérant l'ensemble de ces stratégies identitaires et des identités positives et négatives qu'elles construisent, il devient difficile pour le public de voir quoi que ce soit de positif dans le heavy metal. Non seulement le PMRC et ses alliés ont-ils réussi à présenter le heavy metal comme étant une menace pour tous, mais ils ont aussi réussi à exclure presque complètement du RLH toute tentative, même embryonnaire, d'engager un débat plus contrasté sur les inquiétudes pour le moins catastrophistes que semble nourrir le heavy metal.

Dans la prochaine section, nous nous pencherons sur les effets qu'a eus le RLH sur la sous-culture du heavy metal. Une part des réflexions présentées ici préexistait à l'étude de notre corpus empirique, mais celles-ci se sont vues nourries, à différents degrés, par nos résultats d'analyse. Cinq réflexions nous paraissent concentrer les effets qu'a eus le RLH sur la sous-culture du heavy metal : i) le renforcement de la solidarité entre ses membres ; ii) la valorisation du statut transgressif de cette sous-culture ; iii) un appauvrissement généralisé dans l'analyse politique, juridique et médiatique de la signification culturelle (ou

sous-culturelle) des paroles et des symboles ; et enfin, iv) les conséquences de cet appauvrissement à travers l'application du programme PAL.

4.3 Le passage d'une sous-culture en émergence à une sous-culture établie

Cette section du chapitre porte sur les effets du RLH sur la sous-culture du heavy metal, suite entre autres à sa stigmatisation comme contre-culture.

4.3.1 Renforcement de la solidarité dans la sous-culture du heavy metal

Bien que la sous-culture du heavy metal ait évolué depuis 1985, certains de ses auteurs influents ont toujours l'impression que lors du RLH, ils ont participé à un combat dans le cadre d'une guerre culturelle les mettant aux prises avec les conservateurs religieux (Weinstein, 2000), qu'ils étaient partie prenante d'un « débat national » (Nuzum, 2000, p. 24). Dans *The Complete Headbanging History of Heavy Metal*, Ian Christie emploie directement le terme de « cultural war » pour décrire l'opposition entre le PMRC et ses alliés et la sous-culture du heavy metal lors du RLH (Christie, 2004, p. 118). D'autres membres de la sous-culture du heavy metal que l'on pourrait considérer comme étant parmi ses porte-parole non officiels font écho à ce constat en déployant eux aussi un vocabulaire qui associe l'audience du RLH à un combat. Dans son documentaire portant sur la sous-culture du heavy metal intitulé *Metal: A Headbanger's Journey*, produit en 2005 (vingt ans après le RLH), Sam Dunn consacre une partie de son film au RLH avec le passage ci-dessous. Les termes que nous avons identifiés en gras témoignent d'un vocabulaire qui présente le RLH comme zone de combat.

Sam Dunn: To some parents in the 1980s, Dee Snider of Twisted Sister was the most **dangerous guy** on the planet. This was when metal met its first **organized attack**. Twisted sister and eight other metal bands were placed on the list called *The Filthy Fifteen* because their music was deemed offensive by the Parents Music Resource Center. Dee Snider was summoned to testify before the U.S. Congress to **defend** his music and his livelihood. (Dunn, et McFayden, 2005)

Dans cette même section du documentaire de Dunn et McFayden (2005), Dee Snider, chanteur du groupe *Twisted Sister* (l'un des seuls témoins pouvant être considéré comme membre de la sous-culture du heavy metal qui a été appelé à comparaitre lors du RLH) offre une perspective similaire à Sam Dunn à l'égard de l'ensemble du RLH, en particulier quand il évoque son témoignage à cette audience. Encore, les termes que nous y avons identifiés en gras démontrent le déploiement de ce vocabulaire qui présente le RLH en tant que combat.

Dee Snider: 1984 was a pretty insane time for Twisted Sister. We were hearing bits and pieces about this Parents Music Resource Center and Tipper Gore but not really registering because we were getting protests and religious groups at every show so it was just another parent group that, you know, was putting Twisted Sister on **a list of targets**. (...) Somebody approached our office that the Senate Committee is having a censorship hearing with the PMRC and wanted to know if I would to come and speak. Now my view of it, when I heard it, was: **they want me to carry the flag into battle. Hell yeah! Braveheart, baby! Braveheart wasn't even out but that sort of mentality. Gimme the fuckin' flag man, let's go!** I knew that they were, like everybody else, grossly underestimating me. I knew that they viewed me as just another dunderheaded rocker and they would bring me in and make me look like a fool and I would help their cause. They did not know that I could construct a sentence and speak English fluently. And I'm there in my cut-off denim, my skin-tight jeans, my snakeskin boots and a little bit of eye makeup left underneath and my big hair. And I ain't gettin' dressed up for nobody; I'm a dirt bag and I'm proud. And I'm playing these people like, you know, I mean, you know, mentally **I am setting these guys up for the kill**. I have got my speech in my back pocket, which I have worked on for a few weeks and honed and refined til' it's **a freakin' nuclear weapon**, folded up, like a gazillion times, like a bad kid bringing his homework to school. And you know, I open it up, and I'm flattening it out on the table, really deliberate, and they're going "Oh man, **this is a lamb being brought to the slaughter**," and I started reading. (Dunn et McFayden, 2005)

Comme Dunn, Snider présente le RLH dans des termes qui rappellent un combat. L'analogie est même encore plus claire puisqu'il privilégie des connotations rappelant des combats de plus grande envergure, notamment à un niveau militaire (« Braveheart (...) gimme the fuckin flag »). Snider donne également à son témoignage un enjeu mortel (« I'm setting these guys up for the kill (...) a freakin' nuclear weapon »). Il s'amuse d'avoir tourné en ridicule le PMRC et ses alliés pourtant bien décidés à l' « abattre » (« this is a lamb being brought to the slaughter »).

Comment les membres de la sous-culture du heavy metal ont-ils maintenu une perception que le RLH a été le site d'une guerre de culture qu'ils ont remportée, plutôt qu'un affrontement complètement asymétrique qu'ils ont perdu et qui a donné naissance à un programme de censure ayant causé certains dommages chez eux? Selon Weinstein (2000), ce regard sur le RLH en tant que lieu de combat convient à la sous-culture du heavy metal, parce qu'elle lui apporte un point d'ancrage historique dans son étiquetage comme sous-culture déviante. Le RLH aurait en somme contribué à légitimer le heavy metal dans sa capacité à s'approprier et à faire circuler des symboles transgressifs envers l'ensemble de la culture dominante. Avant le RLH, cet étiquetage restait diffus et concentré parmi les conservateurs religieux. Grâce au RLH et au positionnement du heavy metal comme contre-culture, l'étiquetage a pris une envergure nationale et s'est traduite en un étiquetage concret avec le programme PAL. Le heavy metal a donc paradoxalement pu compter sur les divers efforts menés par des « entrepreneurs moraux » (Becker, 1985) tels que le PMRC, la NPTA et d'autres groupes et individus (Nuzum, 2001, p. 13-25). En permettant à ces groupes de fédérer leurs oppositions au heavy metal, le RLH a assuré en retour la mise en place d'une solidarité plus forte entre les membres de la sous-culture du heavy metal qui y résistaient. Ceux-ci ont par ailleurs eu beau jeu d'affirmer qu'ils avaient cultivé une image si déviante qu'elle avait même retenu l'attention de l'élite politique conservatrice américaine²⁹. Mieux encore, leur déviance justifiait que cette élite, les représentants de la culture dominante mènent désormais un *combat* contre eux, au nom de la culture dominante. Le moment où eut lieu le RLH était en outre bien choisi pour la sous-culture du heavy metal, puisque vers le milieu des années 1980, on l'a dit, elle connaissait une fragmentation de sa musique en sous-genres, susceptible à la fois de la fragiliser et de miner sa solidarité culturelle (Weinstein, 2000, p. 138).

²⁹ On parle de l'élite politique conservatrice au niveau des conservateurs religieux et non des conservateurs dans le sens des deux partis politiques dominant aux États-Unis. Les alliés du PMRC comptaient des sénateurs des deux partis.

4.3.2 Le statut transgressif du heavy metal gagne en éclat

Si le RLH a permis de renforcer les rangs entre membres de la sous-culture du heavy metal, c'est parce qu'il a œuvré à la marginaliser socialement. D'une certaine façon, le heavy metal avait *l'esprit* d'une contre-culture (même si on a vu qu'il fallait plutôt parler d'une sous-culture déviante). Ses membres *cherchaient* donc à être en marge de la société (Weinstein, 2000), au besoin en renouvelant constamment les représentations symboliques de leur sous-culture déviante (Kilminster, 2008 dans Sinclair 2011). Comme tout au long du 20^e siècle, la société américaine connaît un relatif relâchement de ses mœurs et intègre de plus en plus dans sa culture générale un langage vulgaire et des rituels agressifs dus à l'ascension et l'influence croissante de la classe ouvrière (Wouters, 2007 dans Sinclair 2011). Dans ce contexte, des contre-cultures vont chercher des manières de demeurer distinctes de la culture populaire. Pour ce faire, elles font notamment évoluer « l'extrémisme » de leur symbolisme et de leurs rituels vulgaires et agressifs, et ce, afin de demeurer en marge de (ou « contre ») la culture dominante dans laquelle elles existent. Bref, les défenseurs du heavy metal se trouvaient dans une position difficile à conjuguer lors du RLH. D'abord parce qu'ils ne disposaient que d'un représentant légitime de la sous-culture, mais aussi parce qu'à l'époque, il n'y avait pratiquement pas encore d'histoire écrite sur leur sous-culture. À ces deux constats s'ajoutait celui qu'on vient de mentionner : une sous-culture déviante qui se voit reconnaître sa marginalité et qui se voit même présentée comme plus transgressive que ce qu'elle n'est véritablement (contre la société plutôt qu'en marge) a peu de chance de contester cette marginalisation et ce caractère transgressif puisque c'est précisément à travers un tel étiquetage qu'elle peut bâtir son histoire et son identité.

Cette marginalité passe d'abord par l'édification d'un capital sous-culturel (Bourdieu, 1986), on pourrait même dire ici aussi – mais avec de grands guillemets – « contre-culturel », c'est-à-dire d'un capital susceptible de différencier la sous-culture de la culture générale et des autres sous-cultures, notamment au niveau de symboles « hyper » ou « extrêmement » violents (cette configuration est donc similaire aux films d'horreur et aux films *gore*). Ce capital sous-culturel peut prendre forme à un niveau objectif ou physique lorsqu'on considère certains objets comme, par exemple, les images et la musique

contenues dans les albums, les t-shirts, les affiches ou un style particulier de coupe de cheveux. Il peut aussi être incarné par l'entremise d'un certain vocabulaire, de certaines danses ou de rituels lors de rassemblements (Williams, 2007, p. 586). Surtout il dépend toujours de la présence (ou de l'absence) de symboles et thématiques qui figurent dans la culture populaire dans laquelle le heavy metal s'invente en sous-culture. Ses membres ne créent pas eux-mêmes le caractère « hyper » du capital sous-culturel autour duquel ils s'alignent ; ils dépendent de la société parce qu'elle leur signale là où elle préfère ne pas fixer son regard et parce qu'elle dicte ce qui est tabou. La sélection des thèmes qu'on retrouve dans les paroles de chansons, des images qui sont retenues pour les pochettes d'albums ou des vidéoclips ne prend sens *qu'en rapport* et plus précisément *qu'en opposition* aux thèmes et aux images que la société autorise à explorer. Dans ce contexte, on comprend mieux comment le statut transgressif du heavy metal a gagné en éclat au contact du RLH, mais surtout comment il a pu passer pour une contre-culture.

Enfin, il faut savoir que le RLH a aussi grandement contribué au regard académique sur la sous-culture du heavy metal : Brown (2011a) indique que *tous* les articles en psychologie publiés entre 1985 et 1995 qui portent sur les effets psychologiques du heavy metal chez ses auditeurs mentionnent le RLH. De notre côté, l'ensemble des sources que nous avons consultées qui traitaient de la question de la censure du heavy metal ou de la musique populaire en faisait également mention.

4.3.3 L'appauvrissement de la signification des paroles et des symboles

Adoptant selon les circonstances une lecture littéraliste ou subliminale, le PMRC et ses alliées vont ainsi soutenir soit que les paroles de chansons communiquent littéralement certains messages, soit qu'il y a des messages « cachés » en attente d'être décodés (ce qu'on appelle le *backmasking*). Lors du RLH, le PMRC et ses alliés perçoivent en effet les messages de la culture du heavy metal sous l'angle *d'encodage* et de *décodage* (Frohmann,

2001, p. 9)³⁰. Comme si le Mal était préalablement encodé dans la chanson (*derrière* les paroles, *derrière* la musique) et prêt ensuite à être décodé par le jeune, victime malgré lui du piège qui lui est tendu. Le PMRC et ses alliés imposent donc une approche très limitée dans la façon de concevoir le traitement et la circulation de l'information qui est produite et qui est en mouvement dans certaines sous-cultures.

Devant cet appauvrissement du débat, plusieurs publications sympathiques à la cause du heavy metal ont tenté de montrer que les attaques du PMRC et de ses alliés à l'endroit des paroles de chansons et au *backmasking* étaient erronées (Kahn-Harris, 2007; Nuzum, 2001; Phillipov, 2012; Walser, 1993; Weinstein, 2000). Lors du RLH, le PMRC et ses alliés n'ont par exemple jamais voulu reconnaître que les significations données aux paroles, aux images et aux gestes de tout produit culturel sont en constante fluctuation; que ces significations s'effectuent à *l'extérieur* des individus, dans l'espace social, et qu'elles ne sont pas permanentes, ni universelles.

Les thèmes sélectionnés par le PMRC et ses alliés, à commencer par les paroles à caractère SVODA, mais aussi la direction prise par les questions qu'ils posaient sur ces thèmes, s'orientaient fortement sur le processus de codage-décodage mentionné plus haut. Dans un premier temps, un membre du PMRC ou un allié présentait un produit ou un aspect de la sous-culture du heavy metal comme étant inacceptable, au motif qu'un ou plusieurs messages malsains codés s'y logeaient (album, image de pochette, chandail, etc.). En réponse, un défenseur de la sous-culture (ou tout au moins dans une posture sympathique à son égard) offrait ensuite soit une définition *alternative* (tout aussi subjective) du message codé dans ce même produit, soit il se limitait à montrer que le décodage ne prenait pas la dimension suggérée par son opposant chez les adeptes du heavy metal.

Pour les défenseurs du heavy metal, la seule manière de faire accepter leurs arguments aurait été de sortir de la structure discursive imposée par le PMRC, de ne pas se laisser prendre dans le jeu du codage et du décodage des produits culturels du heavy metal

³⁰ Dans un article portant sur la recherche et la pédagogie au niveau de la documentation, Frohmann (2001) lance, en tant qu'exemple soutenant certains des arguments qu'il présente, cette hypothèse au sujet du PMRC et de leur manière de concevoir la musique pendant le RLH.

et plutôt de s'interroger sur la place de ces produits dans l'histoire de cette sous-culture, sur la manière dont ils sont consommés et manipulés, par les adeptes comme par ceux qui les pourfendent. Rien de tout cela n'eut lieu. Les défenseurs se sont retrouvés coincés dans les *limites* de cette structure discursive et ils ont alors concentré leur riposte sur le fait que le PMRC et ses alliés avaient selon eux *mal* interprété les significations émises, et ce, en raison de leurs propres préjugés sur la question. En substance, les défenseurs leur reprochaient donc surtout de ne pas avoir correctement encodé et décodé le heavy metal (qu'il s'agisse de ses paroles, de sa musique, de son imagerie ou de sa sous-culture en général). La *guerre des cultures* qu'ont cru voir en somme les adeptes du heavy metal se résumait en fait à une confrontation entre deux visions subjectives tentant de s'imposer l'une à l'autre.

4.3.4 Les dessous de l'application du programme PAL

Afin de maintenant tourner notre attention vers le programme PAL, nous souhaitons effectuer un court rappel des enjeux qui ont entouré son adoption. Comment expliquer que la RIAA ait cédé à certaines des exigences du PMRC et qu'à ce jour elle impose encore à ses maisons de disque un programme auto-disciplinaire? Nous sommes d'avis, au moins pour une part, que ces décisions s'expliquent par des motivations économiques. La RIAA a vu là une occasion d'obtenir des gains politiques et surtout un vrai risque de perdre de précieux alliés dans son agenda personnel (Lane, 2006, p. 127-128). D'un côté, les chefs des maisons de disque s'inquiétaient de voir le PMRC réussir à convaincre les politiciens de passer des mesures législatives qui certes auraient sans doute ultimement failli en raison du Premier amendement de la Constitution des États-Unis, mais qui auraient certainement coûté très cher en frais d'avocats (Lane, 2006, p. 128). De l'autre côté, la RIAA ne voulait pas déplaire au Congrès américain, car elle effectuait elle aussi du lobbying dans l'espoir qu'il soutienne une mesure législative à son avantage. Le *Blank Tape Act*, H.R. 2911 permettait en effet de taxer la vente de cassettes vierges pour compenser les pertes dues au piratage d'albums (ibid.). Lors du RLH, certains participants avaient d'ailleurs soulevé cette collusion entre la RIAA et le PMRC et ses alliés (RLH, 1985, p. 53 et p. 62), mais sans succès.

La RIAA suivit donc les consignes du PMRC concernant l'autocollant PAL et proposa que ce dernier soit régi dans le cadre d'un régime proche de la disciplinarisation³¹ (van de Kerchove, 1987, p. 342), soit le programme PAL. La manière dont les différents acteurs de l'industrie du disque appliqueront le programme et joueront sur ses effets diffère cependant de l'idéal que représente ce régime et aura des conséquences importantes au niveau de l'accès à la musique heavy metal (ainsi qu'au rap), une fois le programme PAL adopté en 1990. D'après la RIAA, le programme PAL est censé être un programme de prévention, un outil pour aider les consommateurs à effectuer des choix plus informés quant à la présence de certaines paroles ou thématiques dans la musique ou l'art visuel contenu dans un album de musique. Or, et comme nous l'avons présenté plus tôt dans ce travail, certains détaillants incontournables, dont Wal-Mart et K-Mart, ont décidé d'aller beaucoup plus loin en ne tenant pas en inventaire des albums avec l'autocollant PAL (Lane, 2006, p. 130). Une telle situation a donc eu un effet négatif conséquent, même s'il est difficilement quantifiable, sur les ventes et sur l'accès aux albums ciblés par le programme PAL, en tout cas jusqu'à l'arrivée d'Internet comme outil de distribution de musique. Ajoutons que l'application du programme PAL, qui est régie par des professionnels et artistes œuvrant au sein de maisons de disque membres de la RIAA, ne fait bien sûr jamais l'objet de discussions avec les consommateurs de heavy metal et que les décisions de son application sont parfois motivées par des facteurs économiques. La seule manière pour les artistes d'échapper aux pertes subies chez ces détaillants, c'est de modifier leur album en éliminant les paroles ou les images jugées offensantes par le programme PAL. Ces versions modifiées se font toutefois rares dans le domaine du heavy metal, puisqu'ils changeraient le caractère essentiel du son, des paroles, des thématiques et de l'art sur la pochette des albums.

Comme la RIAA s'est basée sur le RLH et les demandes du PMRC et de ses alliés pour développer le programme PAL (Recording Industry Association of America, 2013), c'est leur vision de la sous-culture du heavy metal qui a orienté – et qui oriente toujours –

³¹ Il s'agit d'un régime de substitution à l'intervention de l'État, c'est-à-dire une déjudiciarisation complète où « (...) le milieu professionnel intéressé règlemente lui-même certains comportements et veille lui-même au respect [d'une] "auto-réglementation" » (van de Kerchove, 1987, p. 342). Dans le cas du programme PAL, la RIAA a su mettre en place un tel régime de manière proactive, afin d'éviter à tout prix une judiciarisation du contrôle de leur marchandise à l'égard du contenu de ses paroles.

les directives du programme. Lors du RLH, le Président de la RIAA, M. Stanley M. Gortikov, confirme d'ailleurs que les critères pour le programme PAL seront basés sur les « problèmes exposés » lors du RLH : à la fois quelle sous-culture pose problème et à quel titre.

Senator GORE. (allié du PMRC)

Where you begin to part ways with the PMRC the PTA and others is in your refusal to acknowledge that the industry as a whole has such a responsibility. Your position is that 24 companies should apply 24 different sets of criteria in determining what material warrants a label and what material does not, correct?

Mr. GORTIKOV. (allié du PMRC)

No. I do not think there will be 24 different sets of criteria. I think **it will be a simple problem to identify the type of material that was exposed to you today**, just as the PMRC has exposed that to you. (RLH, 1985, p. 111-112)

En se penchant sur les consignes d'application du programme PAL, on voit que le heavy metal a non seulement servi de bouc émissaire lors du RLH, mais que ce sont les caractéristiques identifiées lors du RLH comme étant problématiques et propres à ses produits culturels qui ont servi à établir les consignes d'application du programme PAL. Sur le site de la RIAA traitant du programme PAL, l'on retrouve la directive suivante :

Participant record labels and/or artists should use the following guidelines to determine whether any particular sound recording contains **strong language** or depictions of **violence, sex, or substance abuse** to such an extent as to merit parental notification, as described in more detail in these Standards. Strong language or depictions of violence, sex, or substance abuse to such an extent is referred to herein as "PAL Content." (Recording Industry Association of America, 2013).

On constate alors que les sujets pour lesquels les maisons de disque et les artistes devraient considérer l'application de l'autocollant PAL correspondent à une lecture littéraliste des paroles traitant de la majorité des thèmes privilégiés par le PMRC et ses alliés quand ils ont lancé leur croisade contre le heavy metal lors du RLH. Comme la violence, le sexe, l'alcool et la drogue sont des thèmes fortement abordés dans le heavy metal, ainsi que dans le rap, ces artistes sont prédisposées à avoir l'autocollant PAL appliqué sur leurs albums. La musique heavy metal et celle du rap – cette dernière faisant appel à des paroles qui portent couramment sur les mêmes thématiques que le heavy metal

– seraient sans surprise surreprésentées au niveau du programme PAL. Une enquête effectuée en 1994 chez les disquaires dans la ville de Portland (Oregon) montra que seuls 8 % de *tous* les disques compacts dans les magasins portaient l'autocollant PAL. On en comptait 15 % chez les artistes rap, 13 % chez les artistes heavy metal et seulement 1 % pour les artistes « Sugar Pop » (Christenson et Roberts, 1998 dans Nuzum, 2001, p. 8). La RIAA omet toutefois d'inclure dans ses consignes d'application du programme PAL les thèmes liés à l'occulte et on abandonne la question des messages subliminaux (le « *backmasking* »). Malheureusement, tant dans notre analyse du RLH que dans la littérature, nous n'avons pas été capables de localiser des informations précisant pourquoi la RIAA abandonna l'occulte et les messages subliminaux à l'égard du programme PAL.

Le programme PAL pose enfin un autre problème dans son application subjective à certains genres musicaux, comme le heavy metal. Ce programme ne considère pas les produits artistiques dans leur contexte culturel. Il ne prend pas en compte que ce contexte culturel est toujours en constante mutation. Il néglige le fait qu'une culture peut varier d'une région ou d'un pays à l'autre, et bien sûr d'une sous-culture musicale à l'autre. Par exemple, les sujets abordés et le langage adopté dans le rap n'ont pas la même signification et ne sont pas *consommés* de la même manière par les Noirs et par les Blancs aux États-Unis : les sacres ne renvoient pas à la même chose, l'exposition à la violence des ghettos n'est pas la même pour les uns et les autres, et a des conséquences sur les significations respectives du rap pour les deux groupes. Pour certains, les paroles peuvent juste renvoyer à une résistance molle à un mode de vie bourgeois qu'on essaie d'habiter de façon décalée ou exotique, alors que pour d'autres, il peut s'agir beaucoup plus fondamentalement d'un renvoi à la misère et aux frustrations vécues par les minorités ethniques aux États-Unis. D'autres encore peuvent s'appuyer sur ces mêmes paroles pour les surimposer à leurs difficultés personnelles et en tirer une expérience cathartique.

Nous terminons notre réflexion sur ce sujet avec une question plus normative : malgré la présence en leur sein de paroles ou de thématiques à caractère SVODA, ces produits culturels doivent-ils être marginalisés et parfois censurés par les forces du marché (Wal-Mart, K-Mart, etc.), même s'il est possible qu'ils soient consommés par des enfants et adolescents? Et qu'en est-il du phénomène *forbidden fruit* (cf. supra) ?

CONCLUSION

Divers enseignements se rapportant aux deux constats de cette thèse sont ressortis de notre analyse. Ces enseignements ont apporté un nouvel éclairage sur la cible du PMRC et de ses alliés lors du RLH, en particulier sur la façon dont ils ont traité de la culture du heavy metal. Ces nouvelles connaissances ont notamment permis de réinterpréter la place et certains des effets qu'a eus le RLH dans le développement de la sous-culture du heavy metal, ainsi qu'à l'égard de la reconfiguration sociale et morale de l'industrie de la musique. Elles ont aussi montré comment le RLH a paradoxalement contribué à substantialiser la sous-culture du heavy metal. Revenons maintenant brièvement sur ce que nous considérons être les enseignements majeurs de notre thèse.

La sous-culture du heavy metal comme cible du RLH

Premier enseignement à émerger de cette étude, mais aussi celui à partir duquel tous les autres émergeront, il montre que la cible du PMRC et de ses alliés n'était pas la musique *en général*. Elle visait pour l'essentiel le heavy metal. Surtout elle visait plus qu'un genre musical, c'était à la *sous-culture* de ce genre qu'elle comptait s'attaquer. Nous avons vu que la littérature scientifique sur le sujet ajoutait à la confusion plus qu'elle ne la levait.

Des stratégies qui cadrent « cibleurs » et ciblés en forces du Bien et du Mal

Notre second enseignement porte sur les stratégies que le PMRC et ses alliés ont déployées afin de construire la sous-culture du heavy metal en tant que *menace*. Diverses, ces stratégies convergeaient sur l'objectif à poursuivre : *marginaliser* la sous-culture du heavy metal en la présentant comme contre-culture (même si le terme n'est jamais utilisé comme tel). Œuvrant à naturaliser la malveillance de cette sous-culture, ces stratégies ont présenté le PMRC et ses alliés comme *forces du Bien* (de bons parents, de bons citoyens,

des hommes et des femmes d'affaires dotés d'un vrai sens éthique) attachées à sauver les valeurs morales de la collectivité dans son ensemble.

Les effets « positifs » du RLH sur la constitution de la sous-culture du heavy metal

Nous avons également vu que le RLH a été un lieu de combat (au moins dans l'imaginaire des adeptes de heavy metal) et un moment symbolique clé non seulement pour renforcer la *solidarité* entre ces adeptes, mais aussi pour voir reconnu le *caractère transgressif* attaché à leur sous-culture. Le fait de présenter la sous-culture du heavy metal comme une contre-culture est venu déplacer (sans fondements scientifiques) l'essence des valeurs transgressives de cette culture : alors qu'il s'agit d'une sous-culture qui se situe en marge de la culture dominante en Occident (l'histoire est aujourd'hui différente ailleurs, comme nous l'avons vu notamment au Moyen-Orient), elle se situe tout de même à *l'intérieur* de ces marges. Ainsi le caractère déviant de la sous-culture du heavy metal est purement symbolique; ses membres dépendent d'une réaction réprobatrice afin de confirmer qu'ils transgressent les valeurs de la culture dominante. En situant le heavy metal à *l'extérieur* de cette marge, le PMRC et ses alliés ont grandement contribué à durcir le caractère transgressif du heavy metal dans l'imaginaire de la culture dominante, au point d'ailleurs qu'il est devenu légitime de mettre en place un régime de contrôle destiné à sensibiliser tout adepte potentiel. Le RLH devient alors un point d'ancrage dans l'histoire du heavy metal et se propose comme élément de capital sous-culturel (selon Bourdieu) : l'adepte capable de citer le RLH et d'en parler démontre une connaissance d'un événement important dans son histoire. Il devient aussi un signal que la sous-culture du heavy metal réussit bien à faire réagir les forces de contrôle qui agissent quotidiennement sur ses adeptes, à savoir les parents. C'est ainsi que dans tous les exemples où nous l'avons vu mobilisé par un auteur ou un adepte participant à une recherche, il était au minimum point de référence dans l'histoire du caractère transgressif du heavy metal et des efforts de censure à son égard (Kahn-Harris, 2007; Nuzum, 2001; Phillipov 2012; Weistein 1991, 2000) et parfois mentionné avec fierté (Arnett, 1993; Christie, 2003; Dunn et McFayden, 2005; LeVine, 2009; Gaines, 1992).

Vers un appauvrissement de la signification des paroles et des symboles

Qu'ils s'accrochent à une lecture littéraliste des thèmes « sulfureux » (mort, sexualité, drogues, occultisme, etc.) évoqués par le heavy metal ou qu'ils préfèrent croire à l'existence d'un codage (et donc d'un décodage) subliminal destiné à corrompre la jeunesse, le PMRC et ses alliés ont quoi qu'il en soit considérablement appauvri la façon de comprendre et de traiter la circulation de l'information produite dans des sous-cultures. Ils ont habilement mis de côté ce qui tombait pourtant sous le sens, à savoir que des produits artistiques doivent toujours être analysés dans leur contexte culturel, lui-même en constante mutation. Piégeant, lors du RLH, les défenseurs du heavy metal dans un débat stérile sur les bonnes significations à dégager de leur sous-culture, ils ont surtout initié une manière fort inquiétante de décider ce qui a droit de cité et ce qui doit être rejeté. On en voit encore aujourd'hui les effets dans le programme PAL et même les procès juridiques dans le domaine aux États-Unis semblent avoir été contaminés par cet appauvrissement tragique de la signification des paroles et des symboles³².

En somme, notre analyse nous a permis de proposer un nouveau regard sociologique à l'intersection de la sous-culture du heavy metal et du *Record Label Hearing*. Du côté du RLH – quels que soient la musique ou le champ d'études qui s'y intéresseront dans le futur – notre thèse offre un nouveau regard sur la cible des efforts du PMRC et de ses alliés. Du côté du heavy metal, notre analyse du RLH a permis d'approfondir les connaissances portant sur son statut en tant que sous-culture mais aussi sur sa dénonciation en tant que contre-culture.

Pour terminer, nous nous questionnons quant à l'intersection actuelle entre la musique du heavy metal, ainsi que d'autres genres, et les mesures de contrôle contemporaines qui régissent l'accès à la musique sur Internet. Internet étant de plus en plus le mode de diffusion employé pour avoir accès à la musique (particulièrement chez les jeunes), nous constatons que le programme PAL s'applique sur Internet sous diverses

³² Voir notamment les procès liés au heavy metal traités par Deflem (1993) et Nuzum (2001), dont *McCollum V. CBS, inc. 1988.*; *Judas Priest V. Nevada, 1988.*; *Vance V. Judas Priest, 1990.*; et *Waller V. Osbourne, 1991.*

formes. À titre d'exemple, la page web portant sur les consignes pour les avis parentaux dans le logiciel iTunes de la compagnie Apple indique que les consignes du programme PAL s'appliquent exactement de la même manière qu'avec les albums de musique³³. Toutefois, la configuration du contrôle parental dans ce logiciel permet à un niveau de contrôle très précis pour le parent qui souhaite contrôler l'accès médiatique de son enfant³⁴ : le logiciel iTunes 11 permet notamment aux parents de désactiver certaines sources au complet (podcasts, radio, magasin iTunes, et bibliothèques partagées), il assure l'affichage des classements (donc, par exemple, le programme PAL aux États-Unis ou des systèmes de classements propres à d'autres pays), ainsi qu'une restriction en lien avec un niveau d'âge pour chacun des types de médias disponibles sur le logiciel (on peut donc, par exemple, restreindre les films à ceux classés 12 ans et plus, mais permettre la musique classée 16 ans et plus). Des études portant sur l'application du programme PAL (ou autres programmes similaires) dans des logiciels avec des paramètres de contrôle restrictifs comme avec iTunes nous sembleraient alors fort intéressantes, entre autres pour voir si ces logiciels ont des effets de *tainted fruit* ou de *forbidden fruit* au niveau des produits culturels. Enfin, nous nous questionnons également quant aux effets qu'auront ces mesures restrictives dans les logiciels d'accès aux médias sur le caractère transgressif des objets culturels du heavy metal chez les jeunes auditeurs.

³³ Apple – iTunes : À propos des avis parentaux dans l'iTunes
[http://support.apple.com/kb/HT3971?viewlocale=fr_FR] (accédé le 22 février 2014)

³⁴ Apple – iTunes : Utilisation du contrôle parental [http://support.apple.com/kb/HT1904?viewlocale=fr_FR] (accédé le 22 février 2014)

ANNEXES

Annexe A – Les participants au RLH

Nous présentons ici une liste exhaustive des participants au RLH, soit par l'entremise de témoignages en personne lors de la séance ou par voie de témoignages écrits. Nous avons également inclus les articles déposés en support par certains participants. Enfin, cette liste est séparée en catégories qui regroupent les participants selon leurs orientations à l'égard des propos du PMRC et de ses alliés. Les catégories sont les suivantes :

PMRC et ses alliés

Il s'agit des membres du PMRC ou des participants qui s'alignent avec leurs convictions. Ces derniers constituent alors ceux identifiés en tant qu'« alliés ».

Défenseurs

Cette catégorie inclut l'ensemble des participants qui s'opposent au PMRC et ses alliés.

Participants neutres

Il s'agit soit de participants présents lors du RLH ne participant pas (ou presque pas) à la séance ou qui ne se prononcent qu'afin d'informer sur certains thèmes, contrairement aux débats qui prennent place entre le PMRC et ses alliés et les défenseurs. Bref, ce sont les participants qui ne se présentent pas clairement pour ou contre les efforts du PMRC et de ses alliés.

Le PMRC et ses alliés
<u>Membres du Parents Music Ressource Centre (PMRC)</u>
Susan Baker – Cofondatrice du PMRC
Tipper Gore – Cofondatrice du PMRC
Pamela Howar – Présidente du PMRC
Sally Nevius – Trésorière du PMRC

Sénateurs

John Danforth – Sénateur Républicain du Missouri, Président du *Committee on Commerce, Science, and Transportation*

James J. Exon – Sénateur Démocrate du Nebraska

Al Gore – Sénateur Démocrate du Tennessee

Slade Gorton – Sénateur Républicain du Washington

Paula Hawkins – Sénatrice Républicaine de la Floride

Ernest Hollings - Sénateur Démocrate de la Caroline du Sud

Larry Pressler – Sénateur Républicain du Dakota du Sud

Donald J. Riegle – Sénateur Républicain du Michigan

Jay Rockefeller – Sénateur Démocrate de la Virgine-Occidentale

Paul S. Trible – Sénateur Républicain de la Virginie

Spécialistes

Dr. Paul King – Psychiatre spécialisé auprès des enfants et adolescents, ancien enseignant

Jeff Ling – Consultant au PMRC, pasteur, « Expert en musique rock »

Dr. Joe Stuessy – PhD. Musique, professeur à L'Université du Texas à San Antonio

Dr. Thomas E. Radekci – Doctorat en psychiatrie, président du *National Coalition on Television Violence*

Dr. Martha Winter Gross – Psychologue spécialisée auprès des enfants et sexologue

Auteurs / Journalistes

Sheila Davis

(Professeure auxiliaire auprès du programme de la maîtrise *Lyric writing in the Music Business and Technology* à l'Université de New York et auteure de *The Craft of Lyric Writing*)

Pop Lyrics: A Mirror And A Molder Of Society

Et cetera, Été 1985

Deborah Frost

White Noise—How Heavy Metal Rules

The Voice, 15 Juin, 1985

Patrick Goldstein

Parents Warn: Take The Sex And Shock Out Of Rock

The Los Angeles Times, 25 Aout, 1985

Ellen Goodman

Rock Ratings

The Washington Post, 14 Septembre, 1985

Bob Greene

American—Words Of Love—From Today's Teenagers, A Different Kind Of Fan Mail

Esquire, Mai, 1984

Barbara Jaeger

Sex Violence And Rock 'N' Roll - Young Fans Can See It All

The Denver Post, 28 Avril, 1985

Julia Malone

Washington Wives Use Influence To Target Sex, Drugs In Rock Music

Christian Science Monitor, 23 Aout, 1985

William Raspberry

Filth On The Air

The Washington Post, 19 Juin, 1985

Kandy Stroud

Stop Pornographic Rock

Newsweek, 6 Mai, 1985

George David Weiss

A Call For Self-Restraint - Porn Rock: A Script For Censorship

Billboard, 25 Juin, 1985

George F. Will

No One Blushes Anymore

The Washington Post, 15 Septembre, 1985

Autres (représentants de l'industrie de la musique, porte-paroles, propriétaires d'entreprises, etc.)

Edgar Bonniwell, Ministre (M.Div., Th.M.) - *Faith Christian Fellowship Church*, Blue Ash, OH.

Edward O. Fritts – Président de la *National Association of Broadcasters (NAB)*

Stanley Gortikov – Président de la *Recording Industry Association of America (RIAA)*³⁵

³⁵ Bien que Mr. Gortikov s'affiche à l'encontre de la plupart des demandes initiales du PMRC lors de son témoignage, son désaccord ne s'effectue pas au niveau des convictions : il s'oppose à certaines demandes en raison de motifs économiques. Il se présente, à travers l'ensemble de son témoignage, en accord avec le PMRC au niveau de la *menace* de la sous-culture du heavy metal et encourage et facilite surtout les négociations avec le PMRC afin de minimiser pour son association les coûts du régime de contrôle qui sera mis en place.

John H. Marmaduke – Président du *Western Merchandisers, Hastings Books And Records*

William J. Steding – Vice-Président Exécutif *Central Broadcast Division, Bonneville International Corp.*

Millie Waterman - Vice-Présidente du *Legislative Activity* au sein de la *National Parent/Teacher Association (NPTA)*

Défenseurs

Artistes

John Denver – Auteur-compositeur de musique Country / Folk

Dee Snider – Chanteur principal du groupe heavy metal *Twisted Sister*

Frank Zappa – Auteur-compositeur et musicien de musique Progressive Rock / Jazz Fusion

Auteurs / Journalistes

(auteur non indiqué)
Don't Rate Rock Records
The Schenectady Gazette, 13 Aout, 1985

(auteur non indiqué)
Record Companies At A Crossroad
Variety, 14 Aout, 1985

(auteur non indiqué)
Lyrics: Enough Ground Surrendered
Billboard, 24 Aout, 1985

Trey Foerster, Rédacteur chef
We Need Caring Parents, Not Control And Censorship
Goldmine Magazine, 13 Septembre, 1985

Jonathan Yardley
Explicit Lyrics, Explicit Society
The Washington Post, 2 Septembre, 1985

Autres (représentants de l'industrie de la musique, porte-paroles, propriétaires d'entreprises, etc.)

James E. Bonk – Vice-président exécutif, Camelot Enterprises, inc

Tom Bradley – Maire de la ville de Los Angeles, CA

Cerphe Colwell - animateur de radio sur WWDC, De-101 FM, in Washington, DC, et co-animateur d'un segment intitulé Panorama sur le Channel 5, Washington

Témoignage de l'organisme *Citizens Against Music Censorship* [CAMC]
(déposé sous le format d'une lettre – aucun auteur est identifié)

Hugh Drescher – Producteur associé, United Way Productions
Elizabeth A. Hoffman - General Manager of WMJY—FM in Long Branch, NJ

Barry W. Lynn – Conseiller législatif, American Civil Liberties Union

Témoignage de MTV Networks Inc., MTV Music Television et Video Hits One/VH1
(déposé sous le format d'une lettre – aucun auteur est identifié)

Témoignage de l'organisme *National Radio Broadcasters Association*
(déposé sous le format d'une lettre – aucun auteur est identifié)

Robert Sabatini – Représentant de la station de radio WRKC-FM, Wilkes-Barre, PA

George David Weiss – Président du *Songwriters Guild Of America*

Participants neutres

Robert Kasten- Sénateur Républicain du Wisconsin

Robert Love
Furor Over Rock Lyrics Intensifies—Senate May Hold Hearings In September
Rolling Stones. 12 Septembre, 1985

Annexe B – La liste du *Filthy Fifteen*

Voici la liste du *Filthy Fifteen*, telle que déposée par le PMRC lors du RLH (RLH : 85). Nous avons réorganisé la liste selon un ordre alphabétique des artistes (ils semblent présentés de manière aléatoire dans le RLH) et créé la colonne « Genre », afin de préciser les types de musiques auxquels appartiennent ces artistes. Enfin, nous incluons ci-dessous la légende des cotes, tel que présenté par le PMRC (RLH : 101), afin de rendre claire la façon dont le PMRC évalue les dangers chez les artistes et leurs chansons dans cette liste.

Légende des cotes

- X** paroles traitant de l'obscénité, de la violence, du suicide ou de la sexualité;
- D/A** paroles traitant des drogues ou l'alcool;
- O** paroles traitant de l'occulte;
- V** paroles traitant de la violence (en plus de la cote du X – le PMRC ne précisent pas la distinction entre le X et V à l'égard de la violence).

The Filthy Fifteen

<u>Artiste</u>	<u>Chanson</u>	<u>Cote</u>	<u>Genre</u>
<i>AC/DC</i>	<i>"Let Me Put My Love Into You"</i>	X	heavy metal
<i>Black Sabbath</i>	<i>"Thrashed"</i>	D/A	heavy metal
<i>Cyndi Lauper</i>	<i>"She Bop"</i>	X	pop
<i>Def Leppard</i>	<i>"High 'n' Dry"</i>	D/A	heavy metal
<i>Judas Priest</i>	<i>"Eat Me Alive"</i>	X	heavy metal
<i>Madonna</i>	<i>"Dress You Up"</i>	X	pop
<i>Mary Jane Girls</i>	<i>"My House"</i>	X	R & B / soul
<i>Mercyful Fate</i>	<i>"Into the Coven "</i>	O	heavy metal
<i>Mötley Crüe</i>	<i>"Bastard"</i>	V	heavy metal
<i>Prince</i>	<i>"Darling Nikki"</i>	X	pop
<i>Sheena Easton</i>	<i>"Sugar Walls"</i>	X	pop
<i>Twisted Sister</i>	<i>"We're Not Gonna Take It"</i>	V	heavy metal
<i>Vanity</i>	<i>"Strap on Robby Baby"</i>	X	pop
<i>Venom</i>	<i>"Possessed"</i>	O	heavy metal
<i>W.A.S.P.</i>	<i>"Animal (Fuck Like a Beast)"</i>	X	heavy metal

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres citées

Akoun, A. et Ansart, P. (1999). *Dictionnaire de sociologie*. Paris : Éditions Le Robert/Seuil.

Apple – iTunes : À propos des avis parentaux dans l'iTunes. Consulté le 22 février 2014, à : http://support.apple.com/kb/HT3971?viewlocale=fr_FR

Apple – iTunes : Utilisation du contrôle parental. Consulté le 22 février 2014, à : http://support.apple.com/kb/HT1904?viewlocale=fr_FR

Arnett, J. J. (1991). Heavy metal music and reckless behavior among adolescents. *Journal of Youth and Adolescence*, 20(6), 573-592.

Arnett, J. J. (1993). Three profiles of heavy metal fans: A taste for sensation and a subculture of alienation. *Qualitative sociology*, 16(4), 423-443.

Arnett, J. J. (1996). *Metal heads: Heavy metal music and adolescent alienation*. Boulder, CO : Westview Press.

Barbour, S. (dir.). (2010). *Censorship*. Farmington Hills, MI: Greenhaven Press.

Barker, C. (2008). *Cultural studies : Theory and practice* (3e édition). London : Thousand Oaks.

Becker, H. (1985) (1ère éd. 1963). *Outsiders : Études de sociologie de la déviance*. Paris : Métailié.

Bénard, N. (2008). *La culture hard rock : Histoire, pratiques et imaginaires*. Paris: Éditions Dilecta.

Benetollo, A. (1999). *Rock et politique: Censure, opposition, intégration*. Paris : Éditions L'Harmattan. Cité dans Hein (2003).

Bennett, A. et Kahn-Harris, K. (dir.). (2004). *After subculture: Critical studies in contemporary youth culture*. Houndmills, Grande-Bretagne : Macmillan.

Bennett, A. et Peterson, R. A. (2004). Introducing music scenes. Dans A. Bennett et R. A. Peterson, *Music Scenes : Local, Translocal and Virtual* (p.1-16). Nashville, TN : Vanderbilt University Press. *

Berlinger, J. et Sinofsky, B. (1996). *Paradise lost: The child murders at Robin Hood Hills*. Film documentaire, HBO. Cité dans Williams (2007).

- Berry, C., et Wolin, D. (1986). Regulating rock lyrics: A new wave of censorship? *Harvard Journal on Legislation*, 23(2), 595-619. Cité dans Deflem (1993, mai).
- Binder, A. (1993). Constructing racial rhetoric : Media depictions of harm in heavy metal and rap music. *American Sociological Review*, 58(6), 753-767.
- Blecha, P. (2004). *Taboo tunes : A history of banned bands & censored songs*. San Francisco, CA : Backbeat Books.
- Block, P. A. (1990). Modern-day sirens: Rock lyrics and the First Amendment. *Southern California Law Review*, 63(3), 777-832. Cité dans Deflem (1993, mai).
- Bourdieu, P. (1986). *The forms of capital*. Cité dans Richardson (1986).
- Brandenburg test. (n.d.). *Wex*. Ithaca, NY : Cornell University, Legal Information Institute. Consulté le 23 octobre 2013 à : http://www.law.cornell.edu/wex/brandenburg_test
- Brehm, J. S. (1966). *A theory of psychological reactance*. New York, NY : Academic Press.
- Brown, A. R. (2011a). Heavy genealogy: Mapping the currents, contraflows and conflicts of the emergent field of metal studies, 1978-2010. *Journal for Cultural Research*, 15(3), 213-242.
- Brown, E. F., et Hendee, W. R. (1989). Adolescents and their music: Insights into the health of adolescents. *Journal of the American Medical Association*, 262(12), 1659-1663.
- Bushman, B. J., et Stack, A. D. (1996). Forbidden fruit versus tainted fruit: Effects of warning labels on attraction to television violence. *Journal of Experimental Psychology : Applied*, 2(3), 207-226.
- Cellard, André. (1997). L'analyse documentaire. Dans J. Poupart, et al. (dir.). *La recherche qualitative : Enjeux épistémologiques et méthodologiques*, 251-271. Montréal, QC : Gaétan Morin Éditeurs.
- Chastagner, C. (1999). The Parents Music Resource Center : From information to censorship. *Popular Music*, 18(2), 179-192.
- Christenson, P. G. (1992). The effects of parental advisory labels on adolescent music preferences. *Journal of Communication*, 42(1), 106-113.
- Christenson, P. G. et Roberts, D. F. (1998). *It's not only rock & roll*. Cresskill, NJ : Hampton Press. Cité dans Nuzum (2001).
- Clarke, J. (1976). *Style*. Cité dans Hall et Jefferson (2003).
- Clarke, J., Hall, S., Jefferson, T. et Roberts, B. (1976). *Subcultures, Cultures, and Class*. Cité dans Williams (2007).

- Cloward, R. A. (1968). *Illegitimate means, anomie and deviant behavior*. Cité dans Short (1968).
- Coffey, A., et Atkinson, P. (1996). *Making sense of qualitative Data*. Thousand Oaks, CA : Sage Publications.
- Cohen, S. (1955). *Delinquent boys: the culture of the gang*. Glencoe, IL : Free press of Glencoe.
- Cohen, H. (2004). *Freedom of speech and press: exceptions to the First Amendment* (CRS Report for Congress). Washington, D. C. : Library of Congress. Congressional Research Services. Consulté le 23 novembre 2013 à : <http://www.fas.org/irp/crs/95-815.pdf>
- Coletti, M. A. (1987). First amendment implications of rock lyric censorship. *Pepperdine Law Review*, 14(2), 421-451. Cité dans Deflem (1993, mai).
- Colley, A. (2008). Young people's musical taste : Relationship with gender and gender-related traits. *Journal of Applied Social Psychology*, 38(8), 2039-2055.
- Cressey, P. G. (1932). *The taxi-dance hall*. New York, NY: Greenwood Press.
- Deflem, M. (1993, mai). *Rap, rock, and censorship: Popular culture and the technologies of justice*. Communication présentée au Annual Meeting of the Law and Society Association, Chicago, IL.*
- Delsing, M. J., Ter Bogt, T. F., Engels, R. C., et Meeus, W. H. (2008). Adolescents' music preferences and personality characteristics. *European Journal of Personality*, 22(2), 109-130. Cité dans ter Bogt, Keijsers et Meeus (2013).
- Demets, J. (2010). Le sticker "Parental Advisory" a 25 ans : une censure un peu collante. (2010, 10 mai). *Figaro*. Consulté le 24 novembre 2013 à <http://www.evene.fr/musique/actualite/parental-advisory-explicit-lyrics-censure-prince-ratm-2701.php>
- Digital Audio Recording Devices and Media [Audio Home Recording Act]*, 17 U.S.C. § 1001-10 (1992). Consulté le 20 avril 2012 à : <http://www.copyright.gov/title17/92chap10.html>
- Dunn, S., et McFayden S. (2005). *Metal : A headbanger's journey* [DVD]. États-unis : Banger Productions.
- Dunn, S., et McFayden S. (2007). *Global metal* [DVD]. États-unis : Banger Productions.
- Epstein, J. S., Pratto, D. J., et Skipper, J. K. (1990). Teenagers, behavioral problems, and preferences for heavy metal and rap music: A case study of a Southern middle school. *Deviant Behavior*, 11, 381-394.
- Espejo, R. (dir.). (2008). *Should music lyrics be censored for violence and exploitation?* Farmington Hills, MI : Greenhaven Press.

- Flick, S. R. (2009). *Drawing the line : A guide to avoiding illegal content for the on-air performer*. Pillsbury Law. Consulté le 24 novembre 2013 à : <http://www.pillsburylaw.com/siteFiles/Publications/F582BF380C017DD699035556687346D7.pdf>
- Fine, G. A. (1979). Small groups and culture creation: The idioculture of Little League baseball teams. *American Sociological Review*, 44(5), 733-745. Cité dans Williams (2007).
- Fine, G. A. et Kleinman, S. (1979). Rethinking Subculture: An Interactionists Analysis. *American Journal of Sociology*, 85(1), 1-20.
- Finley, L. L. (2002). The lyrics of *Rage Against the Machine* : A study in radical criminology? *Journal of Criminal Justice and Popular Culture*, 9(3), 150-166.
- Fischer, P. D. (2008). Censoring and restricting lyrics harms society. Dans R. Espejo, *Should music lyrics be censored for violence and exploitation?* (p. 117-123). Farmington Hill, MI : Greenhaven Press.
- Fogarty, J. S. (1997). Reactance theory and patient non-compliance. *Social Science and Medicine*, 45(8), 1277-88.
- Frohmann, B. (2001). Discourse and documentation : Some implications for pedagogy and research. *Journal of Education for Library and Information Science*. 42(1), 12-26.
- Gaines, D. (1992). *Teenage wasteland: Suburbia's dead end kids*. New York, NY : Harper Perrenial.
- Gee, J. P. (2011). *An introduction to discourse analysis: Theory and method*. New York, NY : Routledge.
- Gelder, K. (dir.). (2005). *The subcultures reader* (2e édition). New York, NY : Routledge.
- Gelder, K. (2007). *Subcultures: Cultural histories and social practice*. New York, NY : Routledge.
- Goodchild, S. (1986). Twisted Sister, Washington wives and the First Amendment: The movement to clamp down on rock music. *Entertainment & Sports Law Journal*, 3(2), 131-197. Cité dans Deflem (1993, mai).
- Gore, T. (1987). *Raising PG kids in an X-rated society*. Nashville, TN : Abingdon Press.
- Gore, T. et Baker, S. (1989). Record Industry Misunderstands PMRC, *Billboard*, 101(11 février), 9. Cité dans Nuzum (2001).
- Gross, R. L. (1990). A new subculture in American society. *Journal of Popular Culture*. 24(1), 119-130.
- Guibert, G. et Hein, F. (2007). Les scènes metal: sciences sociales et pratiques culturelles radicales. *Volume!* 5(2), 5-30.

- Hall, S., et Jefferson, T. (dir.). (2003). *Resistance through rituals: Youth subcultures in post war Britain*. New York, NY : Psychology Press.
- Hansen, C. H., et Hansen, R. D. (1991). Schematic information processing of heavy metal lyrics. *Communication Research*, 18, 373–411.
- Hardy, C. (2001). Researching organizational discourse. *International Studies Of Management & Organization*, 31(3), 25-47.
- Hebdige, D. (1979). *Subculture: The meaning of style*. New York, NY : Routledge. Cité dans Williams (2007).
- Hebdige, D. (2002). *Subculture*. New York, NY : Routledge.
- Hein, F. (2003). *Hard rock, heavy metal, metal : Histoire, cultures et pratiquants*. Paris : IRMA.*
- Hjelm, T., Kahn-Harris, K., et LeVine, M. (2012). Heavy metal as controversy and counterculture. *Popular Music History*, 6 (1/2), 5-18. .*
- Holland, B. (1989). “Congress Can Regulate Lyrics”, ’87 study says, *Billboard*, 84(10 Juin). Cité dans Nuzum (2001).
- Holt, J. W. (1990). Protecting America’s youth: Can rock music lyrics be constitutionally regulated? *Journal of Contemporary Law*, 16(1), 53-75. Cité dans Deflem (1993, mai).
- Kahn-Harris, K. (2004). Unspectacular subculture? Transgression and mundanity in the global extreme metal scene. Dans A. Bennett et K. Kahn-Harris (dir.), *After Subculture: Critical Studies in Contemporary Youth Culture*. Houndmills, Grande-Bretagne : Macmillan.*
- Kahn-Harris, K. (2007). *Extreme metal : Music and culture on the edge*. Oxford, Grande-Bretagne : Berg. *
- Keller, R. (2007). L'analyse de discours du point de vue de la sociologie de la connaissance. Une perspective nouvelle pour les méthodes qualitatives. *Recherche Qualitative*, 3(Hors-série), 287-306.
- Kilminster, R. (2008). Narcissism or informalization? Christopher Lasch, Norbert Elias and Social Diagnosis, *Theory Culture Society*, 25(3), 131-151. Cité dans Sinclair (2011).
- Kirsh, S. J. (2012). *Children, adolescents, and media violence: A critical look at the research* (2e édition). Thousand Oaks, CA : Sage Publications.
- Korpe, M. (dir.). (2004). *Shoot the singer! : Music censorship today*. New York, NY : Zed.
- Korpe, M. (dir.). (2006). “*All that is Banned is Desired*” : *Conference on freedom of expression in music* (Octobre 2005, Beyrouth). Copenhague, Danemark: Freemuse.

- Krenske, L., et McKay, J. (2000). 'Hard and heavy': Gender and power in a heavy metal music subculture. *Gender, Place and Culture: A Journal of Feminist Geography*, 7(3), 287-304.
- Lane, F. S. (2006). *The decency wars : The campaign to cleanse American culture*. Amherst, NY : Prometheus Books.
- Larsson, S. (2013). "I bang my head, therefore I am": Constructing individual and social authenticity in the heavy metal subculture. *Young*, 21(1), 95-110.
- LeVine, M. (2008). *Heavy metal Islam : Rock, resistance, and the struggle for the soul of Islam*. New York, NY : Three Rivers Press.
- LeVine, M. (2009). *Headbanging against repressive regimes : Censorship of heavy metal in the Middle East, North Africa, Southeast Asia and China*. Copenhagen, Danemark : Freemuse.
- Lipschultz, J. (2007). *Broadcast indecency : Defining free speech*. New York, NY : Routledge.
- Litle, P., et Zuckerman, M. (1986). Sensation seeking and music preferences. *Personality and Individual Differences*, 7(4), 575-578. Cité dans Schwartz et Foutz (2003).
- Martin, G., Clarke, M., et Pearce, C. (1993). Adolescent suicide: Music preference as an indicator of vulnerability. *Journal of the American Child & Adolescent Psychiatry*, 32, 530-535.
- McDonald, J. R. (1988). Censoring Rock Lyrics: A Historical Analysis of the Debate, *Youth and Society*, 19:3 (mars 1988), 294-313. Cité dans Walser (1993).
- Mellwraith, R. D. et Josephson, W.L. (1985). Movies, books, music and adult fantasy life. *Journal of Communication*, 35(2), 167-179. Cité dans Schwartz et Foutz (2003).
- Molotsky, I. (1985). Hearing on rock lyrics. (1985, 20 septembre). *New York Times*. Cité dans Lane (2006).
- Mulder, J., ter Bogt, T., Raaijmakers, Q., et Vollebergh, W. (2007). Music taste groups and problem behavior. *Journal of Youth and Adolescence*, 36(3), 313-324. Cité dans ter Bogt, Keijsers et Meeus (2013).
- National Parent/Teachers Association (n.d.). *PTA history : 1980-1989*. Consulté le 23 novembre 2013 à : <http://www.pta.org/about/content.cfm?ItemNumber=3466>
- Nuzum, E. (2001). *Parental advisory: Music censorship in America*. New York, NY : Perennial.
- Osegueda, M. (2008). *Advisory labels and recording industry self-regulation may not be effective*. Cité dans Espejo (2008).

Pacifica Foundation, Memorandum Opinion and Order, 56 FCC 2d94, 98 (1975). Pacifica 438 U.S. 726. Cité dans Lipschultz (2007).

Paillé, P., et Muchielli, A. (2003). *Analyse qualitative en sciences sociales et humaines*. Paris : Armand Colin.

Phillipov, M. (2012). *Death metal and music criticism : Analysis at the limits*. Lanham, MD : Lexington Books.

Phillips, N., Hardy, C. (2002). *Discourse analysis: Investigating processes of social construction*. London : Sage Publications.

RLH (*Record Label Hearing*) – acronyme pour le United States Senate Committee on Commerce, Science, and Transportation. (1985). *Record labeling hearing*. (S. Hrg. 99-529). Washington, D.C. : U.S. Government Printing Office.

Roberts, K. A. (1978). Toward a generic concept of counter-culture. *Sociological Focus*, 11(2), 111-126.

Roccor, B. (2000). Heavy metal: forces of unification and fragmentation within a musical subculture. *The World of Music*, 42(1), 83-94.

Roe, K. (1995). Adolescents' use of socially disvalued media : Towards a theory of media delinquency. *Journal of Youth and Adolescence*, 24(5), 617-631. Cité dans Schwartz et Foutz (2003).

Rombes, N. (2009). *A cultural dictionary of punk : 1974-1982*. London : Bloomsbury Academic.

Rosenbaum, J. L., et Prinsky, L. (1987a). “Leer-ics” or lyrics : Teenage impressions of rock’n’roll. *Youth & Society*, 18(4), 384-397.

Rosenbaum, J. L., et Prinsky, L. (1987b). Sex, violence and rock’n’roll: Youths’ perceptions of popular music. *Popular Music and Society*, 11(2), 79-89. Cité dans Schwartz et Foutz (2003).

Rosenbaum, J. L., et Prinsky, L. (1991). Presumption of influence : Recent responses to popular music subcultures. *Crime Delinquency*, 37(4), 528-535.

Sanders, C. R. (1990). A lot of people like it: The relationship between deviance and popular culture. Dans C. R. Sanders, *Marginal Conventions: Popular Culture, Mass Media and Social Deviance* (p. 3-14). Bowling Green, OH : Popular Press.

Scheel, K. R., et Westefeld, J. S. (1999). Heavy metal music and adolescent suicidality: An empirical investigation. *Adolescence*, 34, 253–273.

Scheidemantel, P. E. (1985-86). It’s only rock-and-roll but they don’t like it: Censoring "indecent" lyrics. *New England Law Review*, 21(2), 467-508. Cité dans Deflem (1993, mai).

- Schwartz, K. D., et Fouts, G. T. (2003). Music preferences, personality style, and developmental issues of adolescents. *Journal of Youth and Adolescence*, 32(3), 205-213.
- Short, J. F. (dir.). (1968). *Gang delinquency and delinquent subcultures*. New York, NY : Harper & Row.*
- Sinclair, G. (2011, avril). *Chastising and romanticising heavy metal subculture : Challenging the dichotomy with figurational sociology*. Communication présentée à la Business of Live Music Conference, Édimbourg, Angleterre.
- Singer, S. I., Levine, M., et Jou, S. (1993). Heavy metal music preference, delinquent friends, social control, and delinquency. *Journal of Research in Crime and Delinquency*, 30(3), 317-329.*
- Smith, C. L. (1928[?]). In darkest Arkansas. *Third Annual Report of the American Association for the Advancement of Atheism*. New York : American Association for the Advancement of Atheism. Cité dans Stein (1985).
- Sneegas, J. E., et Plank, T. A. (1998). Gender differences in pre-adolescent reactance to age-categorized television advisory labels. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 42(4), 423-434. Cité dans Kirsh (2012).
- Stein, G. (dir.). (1985). *The encyclopedia of unbelief*. Amherst, NY : Prometheus Books.
- Storey, J. (2003). *Cultural studies and the study of popular culture*. Athens, GA : University of Georgia Press.
- Stack, S. (1998). Heavy metal, religiosity, and suicide acceptability. *Suicide and Life-Threatening Behavior*, 28(4), 388-394.
- Stack, S., Gundlach, J., et Reeves, J. L. (1994). The heavy metal subculture and suicide. *Suicide and Life-Threatening Behavior*, 24(1), 15-23.
- Straw, W. (1984). Characterizing rock music cultures : The case of heavy metal. *Canadian University Music Review*, No. 5, 104-122 et 373.
- Swart, L., et Morgan, C. (1992). Effects of subliminal backward-recorded messages on attitudes. *Perceptual and Motor Skills*, 75 (3), 1107- 1113.
- ter Bogt, T. F., Keijsers, L., et Meeus, W. H. (2013). Early adolescent music preferences and minor delinquency. *Pediatrics*, 131(2), e380-e389.
- Thompson, K. P. (1990). What do we know about teenagers and popular music? *Quires*, 19(4), 14-16. Cité dans Schwartz et Foutz (2003).
- Thornton, S. (1996). *Club cultures: Music, media and subcultural capital*. Middletown, CT : Wesleyan. Cité dans Williams (2007).
- Tonkiss, F. (1998). Analysing discourse. Dans C. Seale (dir.), *Researching Society and Culture* (chapitre 23). London : Sage.

Took, K. J., et Weiss, D. S. (1994). The relationship between heavy metal and rap music and adolescent turmoil: Real or artifact? *Adolescence*, 29(115), 613–621.

United States Senate Committee on Commerce, Science, and Transportation. (1985). Record labeling hearing. (S. Hrg. 99-529). Washington, D.C. : U.S. Government Printing Office.

(nous employons l'acronyme RLH dans le corps de notre texte afin de référer à cet ouvrage)

van de Kerchove, M. (1987). *Le droit sans peines : Aspects de la dépenalisation en Belgique et aux États-unis*. Bruxelles : Facultés universitaires Saint-Louis.

van de Kerchove, M. (1989). Les différentes formes de baisse de la pression juridique et leurs principaux enjeux. *Cahiers de recherche sociologique*, 13, 11-29.

Verden, P., Dunleavy, K. et Powers, C. H. (1989). Heavy metal mania and adolescent delinquency. *Popular Music and Society*, 13(1), 73-82.

Vokey, J. R., Read, J. D. (1985). Subliminal messages : between the Devil and the media. *American Psychologist*, 40(11), 1231-1239.

Walser, R. (1993). *Running with the Devil : Power, gender, and madness in heavy metal music*. Hannover, NH : University Press of New England.

Wass, H., Raup, J. L., Cerullo, K., Martel, L. G., Mingione, L. A., et Sperring, A. M. (1989). Adolescents' interest in and views of destructive themes in rock music. *Omega*, 19, 177–186.

Weinstein, D. (1991). *Heavy metal : A cultural sociology*. New York, NY : Lexington Books.

Weinstein, D. (2000). *Heavy metal : The music and its culture*. New York, NY : Da Capo Press.

Weinstein, D. (2009). The empowering masculinity of british heavy metal. Dans G. Bayer (dir.) *Heavy Metal Music in Britain*, p.17-32. Farnham, Grande-Bretagne : Ashgate. *

Williams, J. P. (2007). Youth-subcultural studies : Sociological traditions and core concepts. *Sociology Compass*, 1(2), 572-593.

Wolmuth, R. (1985, 16 septembre). Parents vs. rock. *People Weekly*, 23(12), 46-51. Cité dans Nuzum (2001).

Wordswithmeaning. (2012, 16 mai). *The PMRC Hearing (Full) - Tipper Gore vs. explicit content. Feat. Dee Snider, Zappa, Denver...* [Document video]. Consulté le 23 novembre à : <http://www.youtube.com/watch?v=d65BxvSNa2o>

Wouters, C. (2007). *Informalization: Manners and emotions since 1890*. London : Sage Press. Cité dans Sinclair (2011).

Yinger, M. (1960). Contraculture and Subculture. *American Sociological Review*, 25(5), 625-635.

Autres lectures recommandées

Adams, P. et Sardiello, R. (dir.). (2004). *Music scenes: Local, translocal, and virtual*. Walnut Creek, CA: AltaMira.

Arnett, J. J. (1995). Adolescents' uses of media for self-socialization. *Journal of Youth and Adolescence*, 24(5), 519-533.

Bayer, G. (dir.). (2009). *Heavy metal music in Britain*. Farnham, Grande-Bretagne ; Burlington, VT: Ashgate.

Bennett, A. (1999). Subcultures or neo-tribes? Rethinking the relationship between youth, style and musical taste. *Sociology*, 33(3), 599-617.

Brown, A. R. (2011b). Suicide solutions? Or, how the emo class of 2008 were able to contest their media demonization, whereas the headbangers, burnouts or 'children of ZoSo' generation were not. *Popular Music History*, 6(1/2), 19-37.

Christe, I. (2004). *Sound of the beast : The complete headbanging history of heavy metal*. New York, NY : Harper Entertainment.

Kaufmann, W. B. (1986). Song lyric advisories: The sound of censorship. *Cardozo Arts & Entertainment*, 5(2), 225-263. Cité dans Deflem (1993, mai).

Lacourse, E., Claes, M., et Villeneuve, M. (2001). Heavy metal music and adolescent suicidal risk. *Journal of Youth and Adolescence*, 30(3), 321-332.

Motion Picture Association of America. (2013). *What each rating means*. Consulté le 23 novembre 2013 à : <http://www.mpa.org/ratings/what-each-rating-means>

Recording Industry Association of America. (2013). *Information for parents*. Consulté le 23 novembre 2013 à : <http://www.riaa.com/toolsforparents.php>

Selfhout, M. H., Delsing, M. J., ter Bogt, T. F., et Meeus, W. H. (2008). Heavy metal and hip-hop style preferences and externalizing problem behavior a two-wave longitudinal study. *Youth & Society*, 39(4), 435-452.

Shildrick, T., et MacDonald, R. (2006). In defence of subculture: Young people, leisure and social divisions. *Journal of Youth Studies*, 9(2), 125-140.

Skovmand, M., et Schröder, K. (dir.). (1992). *Media cultures : Reappraising transnational media*. New York, NY : Routledge.

Spracklen, K., Brown, A. R., et Kahn-Harris, K. (2011). Metal studies? Cultural research in the heavy metal scene. *Journal for Cultural Research*, 15(3), 209-212.

Yalch, E. (2009, avril). *Backmasking : Annihilating the effects of Good and Evil*. Communication présentée à la Western Pennsylvania Undergraduate Psychology Conference, Moon Township, PA.

Arrêts et procès cités

Brandenburg v. Ohio, 395 U.S. 444 (1969)

Judas Priest V. Nevada, 1988

McCollum V. CBS, inc. 1988

Miller v. California, 413 U.S. (1973)

Stanley v. Georgia, 394 U.S. 557, 568 (1969)

United States v. Reidel, 402 U.S. 351 (1971)

United States v. 12 200-Ft. Reels of Film, 413 U.S. 123 (1973)

Vance V. Judas Priest, 1990

Waller V. Osbourne, 1991

DISCOGRAPHIE

Black Sabbath. (1970). *Black Sabbath.* Londres: Vertigo (Royaume-Uni), Warner Bros. (États-Unis). (1969).

Cannibal corpse. (1991). *Butchered at Birth.* Tampa, FL: Metal Blade Records.

Guns N' Roses. (2008). *Chinese Democracy.* Geffen Records. (1994-2008).

Kiss. (1977). *Love Gun.* New York: Casablanca Records.

Prince. (1984). *Purple Rain.* Minneapolis: Warner Bros. Records. (1983-1984).

Rage Against the Machine. (1999). *The Battle of Los Angeles.* Hollywood, CA; Atlanta, GA; Los Angeles, CA: Epic. (1998).

Rush. (1975). *Caress of Steel.* Toronto: Anthem (Canada); Atlantic (Japon); Mercury Records (monde).

Rush. (1975). *Fly by Night.* Toronto: Anthem Records (Canada), Mercury Records (Monde). (1974-1974).

Rush. (1974). *Rush.* Moon Records (pressage original); Anthem Records (Canada); Mercury Records (Monde).