

Drogues, santé et société

Les drogues dans le projet autobiographique de Mötley Crüe Drugs in autobiographical project of Mötley Crüe Las drogas en el proyecto autobiográfico de Mötley Crüe

Hélène Laurin



Volume 11, numéro 2, décembre 2012

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1021243ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1021243ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Drogues, santé et société

ISSN

1703-8847 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Laurin, H. (2012). Les drogues dans le projet autobiographique de Mötley Crüe. *Drogues, santé et société*, 11(2), 58–71. <https://doi.org/10.7202/1021243ar>

Résumé de l'article

La présence des drogues dans la musique populaire – le rock, tout particulièrement – n'a pas souvent été étudiée. Nous savons que les *medicine shows* du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, soit des spectacles ambulants vantant les vertus de différents médicaments, composés d'opiacés, de cocaïne ou d'alcool, ont contribué à faire du musicien un personnage voyageur, sans attache et aucunement ennuyé par les conventions sociales. De plus, les différentes lois sur les drogues entrées en vigueur aux États-Unis à partir de 1915 ont façonné la « toxicomanisation » des musiciens en en faisant des figures « hors la loi » et rebelles. Dans cet article, nous analysons comment les musiciens, eux-mêmes, comprennent leur consommation de drogues à travers leurs récits autobiographiques en prenant comme exemple le groupe Mötley Crüe. Ce groupe *glam metal*, très populaire au courant des années 1980, au style de vie décadent, présente candidement sa consommation de drogues dans son projet autobiographique qui est composé de six autobiographies publiées depuis 2001. En somme, selon leurs récits de vie, les membres du groupe consomment abondamment et au nom de « la fête », même si leur santé et leur intégrité physique (tout comme celles des autres) sont mises en péril. Pour quelles raisons continuent-ils à consommer autant de drogues s'ils s'humilient et se blessent ? En fait, la rébellion est une composante essentielle de l'identité même de Mötley Crüe et elle se construit à travers la consommation ostentatoire de drogues des membres du groupe. Cependant, leur rébellion constitue un individualisme extrême, une « bourgeoisie radicale » en quelque sorte, ne changeant absolument rien au fonctionnement de ce qu'ils affirment vouloir bouleverser, contribuant ainsi à la dépolitisation du rock.



RÉFLEXION THÉORIQUE

Les drogues dans le projet autobiographique de Mötley Crüe

Hélène Laurin, Ph. D., chercheure postdoctorale, École d'études politiques, Université d'Ottawa

Correspondance : Hélène Laurin, 125, Rue Chabanel Ouest # 404, Montréal, (QC) H2N 1E4, 514 961-9670, Courriel : laurinh@videotron.ca

Résumé

La présence des drogues dans la musique populaire – le rock, tout particulièrement – n'a pas souvent été étudiée. Nous savons que les *medicine shows* du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, soit des spectacles ambulants vantant les vertus de différents médicaments, composés d'opiacés, de cocaïne ou d'alcool, ont contribué à faire du musicien un personnage voyageur, sans attache et aucunement ennuyé par les conventions sociales. De plus, les différentes lois sur les drogues entrées en vigueur aux États-Unis à partir de 1915 ont façonné la « toxicomanisation » des musiciens en en faisant des figures « hors la loi » et rebelles. Dans cet article, nous analysons comment les musiciens, eux-mêmes, comprennent leur consommation de drogues à travers leurs récits autobiographiques en prenant comme exemple le groupe Mötley Crüe. Ce groupe *glam metal*, très populaire au courant des années 1980, au style de vie décadent, présente candidement sa consommation de drogues dans son projet autobiographique qui est composé de six autobiographies publiées depuis 2001. En somme, selon leurs récits de vie, les membres du groupe consomment abondamment et au nom de « la fête », même si leur santé et leur intégrité physique (tout comme celles des autres) sont mises en péril. Pour quelles raisons continuent-ils à consommer autant de drogues s'ils s'humilient et se blessent ? En fait, la rébellion est une composante essentielle de l'identité même de Mötley Crüe et elle se construit à travers la consommation ostentatoire de drogues des membres du groupe. Cependant, leur rébellion constitue un individualisme extrême, une « bourgeoisie radicale » en quelque sorte, ne changeant absolument rien au fonctionnement de ce qu'ils affirment vouloir bouleverser, contribuant ainsi à la dépolitisation du rock.

Mots-clés : Mötley Crüe, autobiographie, culture rock, drogues, rébellion

Drugs in autobiographical project of Mötley Crüe

Summary:

The presence of drugs in popular music – in rock, particularly – has been understudied through the years. We know that, in the 19th and early 20th centuries, musicians took part in travelling medicine shows that touted the benefits of various remedies, many of which contained opiates, cocaine and alcohol. In turn, musicians became increasingly defined as itinerant, free characters untrammelled by social conventions. Then, by 1915, different laws controlling drugs contributed to musicians' «addictization,» which gave rise to the musician-as-outlaw or rebel figure. In this article, I analyze how the musicians themselves make sense of their drug habits, via the Mötley Crüe's autobiographical discourses. At the height of their popularity in the 1980s, glam metal band Mötley Crüe chased a lifestyle of decadence and rebellion. In their six-part written autobiographical project, band members document their rampant drug use as key to their pursuit of «the party.» Not surprisingly, this profuse drug consumption compromised the band mates' (and others) well-being, through the neglect of personal hygiene rules, a lack of civic sense as well as the threat of symbolic (and real) violence. While Mötley Crüe's abundant drug consumption supports their identity as decadent rebels, I conclude that the band's true rebellion lies its celebration of extreme individualism or, what I term, «radical bourgeoisie» – a lifestyle that changes little of what the band claims to want to change and, in the process, contributes to rock's depoliticization.

Keywords: Mötley Crüe, autobiography, rock culture, drugs, rebellion.

Las drogas en el proyecto autobiográfico de Mötley Crüe

Resumen

No se ha estudiado a menudo la presencia de drogas en la música popular, el rock en particular. Sabemos que los *medicine shows* [espectáculos de medicina] del siglo XIX y de comienzos del siglo XX, es decir, los espectáculos ambulantes que alababan las virtudes de diferentes medicamentos, compuestos de opiáceos, de cocaína o de alcohol, contribuyeron a hacer del músico un personaje viajero, sin lazos y que no estaba incomodado de ninguna manera por las convenciones sociales. Además, las diferentes leyes sobre las drogas que entraron en vigencia en Estados Unidos a partir de 1915 modelaron la “toxicomanización” de los músicos haciendo de ellos figuras “fuera de la ley” y rebeldes. En este artículo analizamos de qué manera los músicos mismos comprenden su consumo de drogas a través de sus relatos autobiográficos, tomando como ejemplo al grupo Mötley Crüe. Este grupo *glam metal*, muy popular durante los años 80, de un estilo de vida decadente, presenta inocentemente su consumo de drogas en su proyecto autobiográfico, compuesto por seis autobiografías publicadas desde 2001. En síntesis, y según sus narraciones, los miembros del grupo consumen de manera abundante y en nombre de “la fiesta”, aun cuando su salud y su integridad física (al igual que la de los otros) están en peligro. ¿Por qué razones continúan a consumir tantas drogas si se humillan y se hieren? De hecho, la rebelión es un componente esencial de Mötley Crüe y se construye a través del consumo ostentoso de drogas por parte de los miembros del grupo. Sin embargo, su rebelión constituye un individualismo extremo, una “burguesía radical” de alguna manera, que no cambia de ninguna manera el funcionamiento de lo que ellos afirman querer destruir, lo que contribuye a la despolitización del rock.

Palabras clave: Mötley Crüe, autobiografía, cultura rock, drogas, rebelión

Introduction

Mötley Crüe est un groupe de *glam metal* qui a connu son heure de gloire au courant des années 1980. Les quatre membres originaux (le chanteur, Vince Neil, le bassiste, Nikki Sixx, le batteur, Tommy Lee, et le guitariste, Mick Mars), même s'ils sont toujours actifs – ils enchaînent les tournées et leur dernier album de chansons originales date de 2008 – sont aujourd'hui surtout reconnus pour leur style de vie absolument débauché, couvert dans leur projet autobiographique écrit comptant six livres : *The Dirt: Confessions of the World's Most Notorious Rock Band* (2001), *Tommyland* (2004), *The Heroin Diaries: A Year in the Life of a Shattered Rock Star* (2007), *Mötley Crüe: A Visual History 1983-2005* (2009), *Tattoos and Tequila: To Hell and Back with One of Rock's Most Notorious Frontmen* (2010) et *This is Gonna Hurt: Music, Photography and Life Through the Distorted Lens of Nikki Sixx* (2011). Dans ces autobiographies, les membres du groupe présentent leur vie « sexe, drogues et rock'n'roll », mettant l'accent non pas sur leur vision artistique ou créative, mais plutôt sur les anecdotes croustillantes et scabreuses qui ont fait leur réputation, soit celle d'un des groupes les plus déjantés de l'histoire du rock.

Dans cet article, tiré de notre thèse de doctorat portant sur les (ré)articulations de la culture rock dans et par le projet autobiographique de Mötley Crüe, nous analysons comment les discours autobiographiques de ce groupe articulent la consommation de drogues à la rébellion. Cette dernière constitue un des piliers de la culture rock (Regev, 1994) tout en étant sous-théorisée dans le champ des études de la musique populaire. De plus, l'association entre la consommation de drogues et la rébellion des vedettes du rock n'a que rarement été étudiée à notre connaissance. Nous proposons donc une analyse du discours autobiographique des membres de Mötley Crüe, tout particulièrement de deux récits où les drogues abondent, afin de cerner comment ces discours façonnent leurs propres définitions de la rébellion. Nous ne souhaitons pas détailler la consommation de drogues des membres de Mötley Crüe à partir de considérations toxicologiques ou psychologiques, mais plutôt montrer comment la revendication de leur consommation, expliquée dans leurs autobiographies, est déterminante pour leur statut de stars du rock transgressives. La mouvance conceptuelle et théorique dans laquelle l'article s'inscrit est celle de l'étude critique de la culture (*cultural studies*). Celle-ci se fonde sur l'analyse de formes et de processus culturels divers en prenant tout particulièrement en compte les manières dont les enjeux de pouvoir s'y forment, se reproduisent, se métamorphosent et cadrent la société (Green, 1997 ; Rodman, 1996). Ainsi, nous nous sommes intéressée aux différentes forces culturelles, sociales et idéologiques à l'œuvre à même les autobiographies de Mötley Crüe, tout particulièrement à travers les récits de drogues.

Les raisons culturelles et juridiques de la consommation de drogues dans la culture rock

Les drogues sont des substances souvent prohibées ou dont la consommation est régulée par des lois, comme l'alcool. Il est plutôt récent que le pouvoir légal et politique réglemente la catégorisation et la criminalisation des drogues (et des drogués) (Shapiro, 1988). En fait, comme le souligne Boon (2002, p. 7), « much of the drama that surrounds drugs, even when it seems far removed from the legal sphere, involves a dialectic of law and transgression that did not exist before World War I ». Les lois ont pour but de soutenir la paix sociale et, au courant du XX^e siècle, la consommation de drogues devient, dans la culture occidentale du moins, un symbole contre cette paix, « les aspects subversifs de l'usage des stupéfiants [étant] liés à un refus de la pensée rationnelle, qui conforte l'ordre social » (Milner, 2000, p. 10). Le deuxième point d'importance dans la définition des drogues

est leur capacité d'induire des effets psychoactifs (Boon, 2002). Les modifications des fonctions cérébrales induites par les drogues sont perçues différemment selon les effets produits et selon les mœurs d'une société¹.

Au sein du champ des études en musique populaire, peu d'études sur la relation entre musique populaire et drogues ont été réalisées et la référence principale est une récapitulation documentaire de la présence des drogues dans l'industrie de la musique (Shapiro, 1988). C'est dans ce livre que nous retrouvons les raisons expliquant l'attrait qu'ont certains musiciens – dont les membres de Mötley Crüe, comme nous le verrons – pour les drogues. En effet, des raisons culturelles et juridiques animent le cadre par lequel les stupéfiants sont perçus et consommés dans la culture rock. Ces raisons prennent racine au XVIII^e siècle. Des substances qui sont aujourd'hui considérées comme des drogues, tout particulièrement l'héroïne et ses dérivés moins puissants (l'opium et la morphine) et la cocaïne, ont tout d'abord été des médicaments. Dans la médecine du XVIII^e siècle, les traitements connus et disponibles pour une variété de maux se rangeaient généralement en deux camps : des traitements « durs », s'apparentant à ce que nos yeux modernes associent à de la torture (amputation, saignements, sudation) ou, à l'inverse, des traitements plus « doux », soulageant surtout la douleur et différents symptômes, sous la forme de divers sirops, de concoctions, d'onguents, de crèmes, de produits contenant de l'alcool, des opiacés ou de la cocaïne (Shapiro, 1988). Il est peu surprenant que les traitements doux aient été si populaires², d'autant plus qu'ils pouvaient également procurer des sensations agréables, voire euphoriques.

Aux États-Unis, ces différentes potions ont fait l'objet de spectacles ambulants vantant leurs vertus, les *medicine shows*, des spectacles pouvant durer jusqu'à deux heures, surtout populaires dans les états du Midwest et du sud des États-Unis (Shapiro, 1988). Ces spectacles constituaient un débouché sérieux, avec un salaire de base, pour les musiciens. De manière plus importante, les *medicine shows* ont donné une chance aux musiciens de voyager : « travelling was part of the mythology of being a musician : it involved the wayward spirit, the freethinker, the outlaw untrammelled by social conventions » (Shapiro, 1988, p. 14). Jusque dans les années 1940, plusieurs musiciens ont commencé une « résidence » dans l'un de ces spectacles circulant aux États-Unis ou en ont bénéficié (Shapiro, 1988). En outre, les médicaments/drogues présents dans les divers sirops et onguents promettaient une échappatoire agréable dans la vie de la tournée qui était souvent dure.

En plus de participer à la création du mythe du musicien voyageur et vagabond, ces spectacles ont instillé une culture du « différent », de « l'anormal », du « en dehors du monde » pour les interprètes de musique populaire. De plus, certaines drogues engendraient un sentiment d'éloignement, de dislocation par rapport au monde, ce qui ne faisait qu'augmenter le sentiment du « nous versus le reste du monde » des musiciens usagers. Il ne restait qu'un pas à franchir avant de devenir « hors la loi » et il a été franchi avec le contrôle judiciaire des stupéfiants qui débuta en 1914 avec le *Harrison Narcotics Act* aux États-Unis. Entrée en vigueur le 1^{er} mars 1915, cette loi visait surtout un double but :

First, the medical profession's continuing fight to control prescribing, and second, the need for domestic anti-narcotics legislation to give America's international campaign against narcotics trafficking some credibility (Shapiro, 1988, p. 18).

¹ Dans l'article, nous utiliserons « drogues », « stupéfiants » et « substances psychoactives » comme synonymes.

² Selon Harry Shapiro (1988), en 1900 aux États-Unis, 50 000 préparations (dont une grande majorité contenait des l'opium) étaient disponibles, générant quelque 80 millions de dollars pour les fabricants.

Les drogues dans le projet autobiographique de Mötley Crüe

En fait, cette loi a conscientisé les médecins et les usagers au risque et aux dangers de la dépendance (Shapiro, 1988).

D'autres lois, beaucoup plus dures et répressives, à l'échelle nationale et mondiale, couvrant d'autres drogues, suivront cette première politique. À chacune des étapes, le renforcement légal passe par une « toxicomanisation » d'un bouc émissaire quelconque. Aussi, on prête une consommation effrénée à des individus catégorisés comme « ennemis de la nation » selon leur apparence, leur (supposée) provenance ou leurs opinions politiques (Shapiro, 1988). Ainsi, il y a eu les « Chinois fumeurs d'opium », les « Noirs cocaïnomanes assoiffés de sang », les « communistes revendeurs de drogues » et les « étudiants fous de l'acide » (Shapiro, 1988), des constructions qui ont façonné les politiques publiques, mais aussi la façon dont les drogues et les drogués étaient représentés socialement. Par l'usage de tels symboles et de telles images, les musiciens consommateurs se voient donc étiquetés moralement pour tenter d'établir un contrôle social des drogues et des individus :

Some users and purposes are socially and morally acceptable, others are not, and laws are enacted to set the parameters, to determine social deviancy, to establish what is 'beyond the pale'. This is important for the history of drugs and music, because by very dint of their occupation musicians have often been regarded as 'beyond the pale', associating with other fringe elements such as prostitutes and criminals, in areas of predominantly immigrant or ethnic minority population. (Shapiro, 1988, p. 3-4)

La consommation de drogues, devenue illégale à la fois juridiquement et culturellement, devient alors le signe d'un comportement louche, clandestin et rebelle : « once illegal, drugs developed their own mystique which was embraced by the outlaw myth of the itinerant musician » (Shapiro, 1988, p. 14). La consommation de stupéfiants chez les musiciens rock est donc déjà informée par des processus historiques, la rendant à la fois irrésistible (pour des raisons culturelles) et transgressive (pour des raisons juridiques).

Enjeux autobiographiques

Avant de s'aventurer dans les frasques de Mötley Crüe liées à la drogue, un bref détour s'impose pour expliquer le concept d'autobiographie. Pour reprendre une définition du théoricien littéraire Philippe Lejeune, l'autobiographie renvoie à tout type de texte où l'auteur ou l'auteure offre un discours sur lui-même/elle-même et où il/elle offre un récit sur son identité et son évolution (Lejeune, 1989). Cependant, dans une autobiographie, le « je » qui narre est différent du « je » narré. En effet, l'identité s'édifie selon des catégories pertinentes dans une collectivité (*gender*, race, nationalité, sexualité, classe sociale, etc.), mais comme les interactions symboliques dans ces collectivités sont toujours fluctuantes, les identités sont en changement constant (Smith et Watson, 2010, p. 38). Elles sont multiples, contingentes et conjoncturelles. De plus, les identités sont construites à travers le vocabulaire disponible dans une langue et les discours constitués dans une culture. Ce langage « fixe » et unit, en quelque sorte, les identités, mais il est justement possible de les multiplier à travers les mots. Ainsi, l'identité autobiographique est composée de nombreuses identités, de nombreux « je ». Cette multiplicité de « je » et « d'anciens sois » s'empile, se recouvre et s'entrechoque comme un palimpseste dont le lecteur doit en extraire le sens. La manière dont l'autobiographie est divisée peut mettre en valeur les multiples « je », que ce soit par un même récit raconté plusieurs fois, avec différentes significations, différents affects, différentes leçons tirées, différentes morales à comprendre. Ainsi, le « je » qui narre et le « je » narré ne renvoient pas qu'à une simple dichotomie ; le « je » est fragmenté, multiple, hétérogène. De ce fait, comme le souligne Sheridan, « the task of

constructing the autobiography is not only intended as *representation* of self but also as a *re-working* of self » (1993, p. 31, accent original). Dans une autobiographie, le « je » est (re)trouvé, formé et cadré. Il est *performé*. Il est *construit* à tout instant et il vise notamment à créer l'identité du narrateur.

Problématique et méthodologie

En somme, les discours autobiographiques offrent une performance où la personnalité de l'autobiographe et ses visions du monde transparaissent, notamment, à travers ses choix de récits et de vocabulaire. Dans cet article, nous analysons la performance constituée à travers les récits autobiographiques des membres du groupe Mötley Crüe où il est question de la consommation de drogues. Que font ces récits, comment contribuent-ils à la construction de l'identité propre du groupe ainsi qu'à leur place dans la culture rock ? Et, plus précisément, comment les membres du groupe relient-ils leur consommation de drogues à la rébellion, ou plutôt, à leur vision de la rébellion ?

Ces questions ont inspiré le choix de la méthode. Celle-ci est basée sur une recherche qualitative et une stratégie d'analyse inspirée de la lecture rapprochée (*close reading*), particulièrement indiquées dans ce contexte. La lecture rapprochée se concentre sur l'interprétation d'un texte : « [it] makes explicit the relationships between texts by foregrounding the way in which meaning is not innate or absolute but is always produced in relation to other meanings. » (Johnson, Chambers, Raghuram et Tincknell, 2004, p. 157). Elle aide à trouver les significations sous-jacentes à un texte. Le défi est de ne pas s'éloigner du texte pour aller simplement vers le contexte, mais de constamment les faire dialoguer (Johnson, Chambers, Raghuram et Tincknell, 2004). C'est pourquoi il a été choisi de donner une place prééminente aux mots des autobiographies de Mötley Crüe. En fait, les mots révèlent déjà une partie de ce que nous recherchons : « The actor's own words, gestures and performances are always part of larger cultural formations that have their own histories. » (Johnson, Chambers, Raghuram et Tincknell, 2004, p. 230). En ce sens, il est important, dans le cadre d'une recherche qualitative à partir de cette perspective, de faire « parler » les autobiographies. En outre, nous avons opté pour l'analyse d'un projet autobiographique touffu, celui du groupe Mötley Crüe (six autobiographies en dix ans, *The Dirt*, *Tommyland*, *The Heroin Diaries*, *A Visual History 1983-2005*, *Tattoos and Tequila* et *This is Gonna Hurt*, pour un groupe comptant seulement quatre membres). Ce groupe a aussi « l'avantage », en quelque sorte, d'avoir la réputation d'être parmi les plus fêtards et les plus transgressifs de l'histoire du rock. Les récits contenus dans ces autobiographies sont plus grands que nature : surdoses de drogues causant la mort (à deux reprises au moins), réanimations, accident de voiture sous influence ayant causé la mort d'un ami, accusations de violence conjugale, séjours en prison, etc. Ces récits constituent donc un excellent terrain d'étude afin de comprendre la place réservée aux drogues au sein d'un groupe rock.

Pour déduire la place que prennent les drogues dans l'image de marque de Mötley Crüe, nous avons lu les autobiographies en étant à l'affût de récits sordides carburés aux stupéfiants et des moments où les membres proclament leur insoumission. Nous avons sélectionné deux récits représentatifs de l'articulation entre consommation et rébellion³. Ces études de cas seront présentées en recourant à des citations. À la lumière de la lecture rapprochée, nous avons repêché les différents « je » des acteurs concernés, les représentations des drogues, de la rébellion et du rock. La conceptualisation de la notion de rébellion, qui compose une part vitale de l'identité du groupe Mötley Crüe, complétera notre présentation.

³ Une plus grande variété est étudiée dans notre thèse. Voir Laurin (2012).

Les récits de drogues chez Mötley Crüe

Au tout début de l'histoire de Mötley Crüe, entre l'automne 1981 et le printemps 1982, trois des membres du groupe ont vécu dans un appartement payé par leur premier gérant durant neuf mois. Allan Coffman. Nikki Sixx, Vince Neil et Tommy Lee⁴ ont partagé ce logis, surnommé la « Mötley House », qui était situé à quelques centaines de mètres du *Sunset Strip* de Los Angeles. Coffman leur aurait payé cet appartement dans le but de les garder ensemble et à proximité des clubs dans lesquels ils jouaient souvent. Même s'il s'agissait d'un appartement qui leur était pratiquement donné, ils n'en prenaient pas soin, comme l'explique Tommy Lee :

We never took out the garbage, we never cleaned up the empties, we had nasty sex, we never did dishes – and we only had one dish to do. We killed the armies of cockroaches climbing all over our walls with a lighter and a can of hairspray. (Lee et Bozza, 2004, p. 72)

Mais, de manière plus importante pour notre propos, la Mötley House était le lieu de rassemblement pour les fêtes après les concerts. Selon Vince Neil :

Basically our apartment became like the ultimate party place; there was shit happening 24/7. [...] We'd drink, do blow, smack, Percodan, quaaludes, a little acid now and then. There was a spirit of sharing. People just brought shit to the house. I don't remember doing a lot of buying. Liquor we had to buy. But drugs were plentiful (Neil et Sager, 2010, p. 99-100).

Cette véritable porcherie, où le mode de vie hédoniste caractéristique de Mötley Crüe a connu sa première incarnation, constitue le tout premier chapitre de *The Dirt*, l'autobiographie la plus volumineuse et celle qui reste la plus connue du lot, question de bien établir l'atmosphère décadente pour laquelle le groupe est (re)connu. Vince Neil et Tommy Lee, dans leur autobiographie respective, consacrent également quelques pages à la Mötley House.

Les « je » constitués ici sont remarquablement semblables et homogènes. Sixx, Lee et Neil expriment tous une sorte de nostalgie par rapport à cette époque où il semblait n'y avoir aucune restriction. Neil clame, dans *Tattoos and Tequila* : « In the beginning, everything was pure and uncomplicated. There was no fame. There was no money. It was all about rehearsing and going out and hitting the Strip, you know, advertising ourselves. » (Neil et Sager, 2010, p. 103) Lee, dans *Tommyland*, tient une remarque plutôt similaire :

In some ways, those were the days, because nothing mattered, none of us gave a fuck, and we thought we'd made it. In our little world, we had reached the top. Even so, we were still scum-ass poor most of the time (Lee et Bozza, 2004, p. 74).

Malgré cette teinte de nostalgie presque sympathique, les membres du groupe expriment également leurs souvenirs qu'ils appellent de « bons moments » à la Mötley House à travers une violence physique et symbolique. Nikki Sixx narre :

David Lee Roth and Robbin Crosby and Stephen Pearcy from Ratt were partying with us at the Mötley House that night. And the little punk kept trying to prove that he was more rock and roll than any of us, that he was tougher and more street than me, though he was clearly just a rich, self-deluded brat from Orange County. Finally, I couldn't take it anymore. « You

⁴ Mick Mars habitait alors avec son épouse surnommée à quelques occasions « The Thing » dans *The Dirt*.

ain't a fucking punk, you motherfucker!» I leapt off the sofa, slammed his head against the table, yanked his ear, and pressed the lobe flat against the wood with my fingers. Then, with the whole room watching, I hammered a nail straight through his earlobe and into the table. «Aaaaaaauuuuuuggggghhh!» he yelled, and writhed in pain, stuck to the table like a dog on a tight chain. «Now you're punk rock!» I told him. We turned up the stereo and kept partying like he wasn't there. (Strauss, Sixx, Lee, Neil et Mars, 2001, p. 71)

Ce «je» de Sixx, violent à souhait, trouve écho dans la rébellion symbolique expliquée par Vince Neil dans le simple geste de refuser de sortir les ordures :

Nobody could be bothered to take out the trash. Take out the trash? Are you kidding? Every kid knows: The trash is the first big fight you have with your father. It's always about a lot more than the trash. But it starts there. «Take out the trash!» «Fuck you!» [...] The kitchen [dans la Mötley House] had a sliding glass door that led to a patio. We'd just toss our trash out there. It was like our own personal landfill – though nobody was covering it over with dirt. There were bags full of beer cans and liquor bottles piled up to chest height. (Neil et Sager, 2010, p. 103)

Par ailleurs, les trois hommes ont reçu le 12 mars 1982 un avis officiel, reproduit au tout début de *The Dirt*, des services sanitaires du comté de Los Angeles, leur demandant d'enlever les ordures de leur arrière-cour. Pour l'anecdote, c'est cet avis – dont ils ne tiendront pas compte – qui les mènera à leur éviction de l'appartement.

Il est à remarquer que cette violence est tissée à même l'idée de fête, traversant les récits à propos de la Mötley House. En ce sens, les comportements rebelles, la vie simple, les festivités perpétuelles se conjuguent à la présence continue de drogues et à la musique rock. Ces dernières rendent les premiers possibles et vice-versa. De plus, l'hédonisme pur vécu à la Mötley House et les bons souvenirs associés à cet endroit motivent une certaine validation de ce mode de vie, même s'il est autrement condamné (par l'avis des services sanitaires, par exemple). De la sorte, les représentations des drogues et des agissements transgressifs⁵ sont motivées par un refus de tout compromis, de toute concession qui pourrait leur faire perdre une once de leur réputation fêtarde et de «*street cred*», jusqu'à mettre en péril leur propre santé et leur intégrité physique, sans compter celle de leurs voisins et de leurs invités. Les stupéfiants permettent un comportement outrancier qui est lui-même imbriqué à l'idée de rébellion. La vie à la Mötley House est représentée comme une vie de rêve, à l'écart de toute règle de civisme, voire même de tout arrangement collectif minimal qui permettrait une cohabitation respectueuse. En fait, Neil, Lee et Sixx se justifient d'avoir abandonné tout type d'organisation au profit du *party*. Il s'agit d'un mode de vie pratiquement inaccessible et extrêmement relié à l'éthos de la vedette du rock qui peut tout se permettre et qui se permet tout.

Un autre événement raconté par plusieurs protagonistes dans différentes autobiographies est l'écart de conduite survenu à bord du Shinkansen japonais lors de la tournée suivant l'album *Girls, Girls, Girls* en 1987. Le Shinkansen désigne à la fois le réseau et le train à grande vitesse parcourant diverses régions du Japon. Le 14 décembre 1987, alors que le groupe voyage entre Osaka et Tokyo à bord du train, Nikki Sixx et Tommy Lee commencent à verser du whiskey et du riz sur Mick Mars et Emi Canyn, la choriste du groupe et la nouvelle conjointe de celui-ci. Selon le chanteur Vince

⁵ La transgression fait référence au fait de contrevenir aux règles et de nier l'autorité de manière frontale et un peu irréfléchie. La subversion, quant à elle, est une remise en question des valeurs d'un groupe ou d'une institution par le biais d'une production ou d'un discours plus ouvertement critique. Par «rébellion», j'entends une notion qui chapeaute les deux précédentes.

Neil et le cogérant du groupe, Doc McGhee, Lee et Sixx auraient également insulté les passagers du train et auraient taché les murs et les vitres du train avec de la nourriture. Soudainement, Nikki Sixx se tourne brusquement et projette violemment la bouteille de whiskey à l'autre bout du train, tout proche de leur gérant de tournée japonais, M. Udo. Cependant, il rate sa cible et la bouteille se brise contre le mur. Les éclats de verre et le reste de whiskey retombent sur un homme d'affaires japonais, le blessant à la tête (selon les souvenirs de McGhee, la bouteille a carrément atteint l'homme d'affaires derrière la tête). En sortant du Shinkansen, les forces constabulaires japonaises attendent le groupe de pied ferme ; Nikki Sixx et Doc McGhee sont arrêtés sur-le-champ. À la station de police, M. Udo et un traducteur dépêché en vitesse assurent au sergent sur place que Nikki Sixx a malencontreusement *échappé* la bouteille de whiskey, qu'il aime tendrement le Japon et le peuple japonais – même si Sixx, arrogant et défiant, demande au traducteur de dire ceci au sergent : « If my balls were on your chin, where do you think my dick would be? » (Strauss, Sixx, Lee, Neil et Mars, 2001, p. 199). Après avoir signé une demande d'excuses officielles à l'homme d'affaires blessé et s'être « expliqués » avec le sergent, Sixx et McGhee sont libérés.

Ce récit a été raconté ou commenté par cinq personnes dans trois des autobiographies de Mötley Crüe, dans des passages d'une longueur variant de quelques paragraphes à quelques pages. Nikki Sixx décrit l'événement au moment où il s'est déroulé, dans une entrée de son journal intime dans *The Heroin Diaries*, mais aussi en rétrospective dans ce même livre ainsi que dans *The Dirt*. On retrouve quelques contradictions et confusions entre toutes ces versions. Dans *The Heroin Diaries*, il raconte que « me and Tommy started drinking a lot » (Sixx et Gittins, 2007, p. 371), mais dans *The Dirt*, il affirme qu'ils étaient sous l'influence du « zombie dust », un mélange du sédatif Halcion et de cocaïne. Toujours dans *The Dirt*, il se souvient des événements et admet avoir été inconséquent et irréfléchi : « I didn't give a fuck what happened to me. » (Strauss, Sixx, Lee, Neil et Mars, 2001, p. 199), alors que, dans son entrée du 15 décembre 1987, dans *The Heroin Diaries*, il ne se souvient plus du cours des événements :

We were pouring drink on Emi and starting trouble and then I sort of blacked out. I guess I threw a Jack Daniel's bottle at some Japs or something. I sorta remember being in jail and Doc and Mr. Udo being there (Sixx et Gittins, 2007, p. 371).

Cependant, certaines remarques dans sa narration dans *The Dirt* nous permettent de croire qu'il regrette avoir agi de la sorte : « Our antics made us stick out like clowns at a funeral. [...] We realized that we hadn't been funny at all. » (Strauss, Sixx, Lee, Neil et Mars, 2001, p. 198) L'autre faiseur de troubles du récit, Tommy Lee, commentant l'aventure dans *The Heroin Diaries* avec le recul des années, regrette également leur comportement : « Dude, we were just being an ugly American drunk fucking rock band on that bullet train. We looked like fucking freaks. » (Sixx et Gittins, 2007, p. 372)

Encore une fois, les drogues sont facilitatrices de comportements outranciers, où de simples règles de respect et de bien-vivre ensemble sont abolies en faveur d'un goût pour le choc et d'un individualisme opposé à toute forme de responsabilité ou de prise en compte des conséquences. Contrairement à la Mötley House, où les souvenirs de débauche sont quand même heureux et empreints de nostalgie, nous voyons ici les revers de la consommation de stupéfiants. Nikki Sixx, en se réveillant la journée suivante, se souvient à peine de cet épisode et il souffre d'une migraine, mais surtout, lui et Lee reconnaissent – à rebours, certes – avoir agi comme des idiots dans ce train, se positionnant, par le fait même, comme des repentis qui peuvent maintenant évaluer les torts qu'ils ont engendrés. De plus, le chanteur Vince Neil juge les comportements de ses collègues sévèrement : « Nikki and Tommy were completely out of control on the bullet train, and I was totally embarrassed by it. [...] It was totally unacceptable. » (Sixx et Gittins, 2007, p. 372) Les drogues

sont donc représentées comme permettant des comportements destructeurs pour soi et pour les autres. D'ailleurs, il est à noter que l'épisode du Shinkansen arrive chronologiquement une dizaine de jours avant que Nikki Sixx ne meure d'une surdose d'héroïne (puis revienne à la vie), surdose qui changera le cours de la carrière de Mötley Crüe, puisqu'elle inspirera leur album *Dr. Feelgood*, le plus grand succès de leur carrière. Cet épisode agit narrativement comme une étape décisive dans une descente en enfer qui mènera éventuellement à une résurrection (au sens propre comme au sens figuré) et qui leur permettra de revoir cet événement avec des regrets. C'est d'ailleurs un parcours assez classique et repris dans de nombreux récits de vie de célébrités. Il se dégage de cet épisode – et de tout le projet autobiographique du groupe – une certaine vision de la création ; en effet, malgré l'accent mis sur les anecdotes où les drogues abondent, c'est véritablement la sobriété qui fait de Mötley Crüe un groupe respecté, au plan musical du moins.

La rébellion de Mötley Crüe

Même si les drogues et les comportements rebelles peuvent mettre en danger leur santé et celle des autres, même s'ils peuvent encourager des gestes dégoûtants et scandaleux, les membres de Mötley Crüe se souviennent de leur consommation de drogues – d'une partie de leur consommation du moins – comme d'un temps heureux où tout était permis et où même les comportements les plus outranciers ne se soldaient pas par une condamnation (une arrestation et une amende payée par la compagnie de disque, tout au plus) ou des conséquences graves. Dès lors, il est possible de mieux comprendre pourquoi les membres de Mötley Crüe ont continué de consommer malgré leurs frasques. En effet, leur idée de la rébellion, si nécessaire à leur identité comme groupe, passe par la consommation de drogues.

Ils associent l'hédonisme des drogues à la rébellion, qu'ils réduisent au non-respect des règles de base. Ce faisant, ils mobilisent une rébellion semblable à un « style de vie », une « attitude ». D'ailleurs, Nikki Sixx mentionne de quoi est fait ce style rebelle dans *The Heroin Diaries* :

I love these lines from the book I'm reading. To me this describes Mötley to a T: [«]Here's to the crazy ones. The misfits. The rebels. The troublemakers. The round heads in the square holes. The ones who see thing differently...[»] [...] I honestly don't think anyone understands what Mötley is or they wouldn't try to copy us. We're a train wreck, a bastard child between punk rock and heavy metal, and some people somehow think it's cute. If only they knew. We would rather slit your throat than be part of this... (Sixx et Gittins, 2007, p. 324-325)

Si le style soi-disant « subversif » de Mötley Crüe est autant imité, comme le mentionne Sixx, c'est qu'il est facilement repérable et refait. En outre, Sixx recourt à la violence pour se différencier des imitateurs, rappelant l'épisode de l'oreille clouée discuté précédemment. Leur « rébellion » n'est pas tant un refus de se soumettre à l'autorité qu'une décadence, qu'une volonté d'être aussi immoral ou outrancier que possible. Ils misent sur le choc superficiel que peuvent causer des comportements « transgressifs », mais qui ne changent en fait absolument rien au système qu'ils disent vouloir combattre. En ce sens, leur rébellion est une transgression, une volonté de choquer, même s'ils tiennent parfois un discours « subversif ».

D'autres passages réflexifs sur la subversion de Mötley Crüe révèlent que cette immoralité outrancière se conjugue avec la primauté des droits individuels et un refus de contribuer aux attentes préconçues. Tommy Lee décrit son attitude et celles de ses collègues aux débuts de Mötley Crüe : « No one did it like we did [...]. We were definitely the kids doing our own thing, going against the grain. »

Les drogues dans le projet autobiographique de Mötley Crüe

(Lee et Bozza, 2004, p. 72) Nikki Sixx revient sur les raisons qui motivent la rédaction de son livre, en conclusion de *The Heroin Diaries* :

Someone asked me why I was writing this book and I said, « Maybe one person will read it and it will help them. » They said, « That's not very rock 'n' roll, is it ? » I said, « Fuck off » and smirked, because I know it's the most rock 'n' roll thing about me – doing what I wanna do in life (Sixx et Gittins, 2007, p. 413).

De fait, la rébellion est associée à ce qu'est le rock'n'roll. Mais surtout, leur indépendance d'action et de pensée est individualiste ; ces garçons font ce qu'ils leur chantent à tout moment. En fait, la rébellion rock – celle décrite dans le projet autobiographique de Mötley Crüe du moins⁶ – apparaît plutôt comme une « bourgeoisie radicale ». La rébellion de Mötley Crüe est peut-être « antiétablissement », mais elle est d'abord et avant tout « libre à tout prix ».

Témoignant de cette bourgeoisie radicale, les membres de Mötley Crüe n'articulent pas de projet politique ou idéologique vis-à-vis leur rébellion individualiste carburant aux stupéfiants. Cependant, il est clair qu'ils articulent une « volonté » d'être contre les normes et contre l'autorité. La manière dont ils accomplissent cette volonté semble quelque peu maladroite, comme un coup d'épée dans l'eau. Les membres de Mötley Crüe racontent leurs récits de consommation effrénée de drogues, comportements soi-disant « contre les normes » et magnifiés pour les lecteurs par leur apparente facilité, considérant les privilèges de la célébrité dont les musiciens jouissent. Cependant, les membres du groupe ne remettent pas en jeu le fonctionnement de l'industrie de la musique, leurs chansons ne protestent en rien et l'arc narratif de leurs autobiographies est particulièrement conventionnel. Leur rébellion semble être une bravade inconséquente, carburée à l'hédonisme soi-disant immoral mais, en comparaison d'un autre courant musical populaire à la fin des années 1980, le rap, elle est bien mièvre⁷. En fait, il y a un jeu d'aveu et de désaveu simultanés qui est créé au fil des pages du projet autobiographique de Mötley Crüe ; les membres du groupe célèbrent leur propre décadence en racontant méticuleusement plusieurs récits de débauche, mais ils reconnaissent en même temps avoir franchi les limites de la civilité. Cette contradiction tempère leurs ambitions « subversives », prouvant de la sorte qu'il faille plutôt déduire les « bons » comportements à adopter de leurs écarts de conduite de drogués et de « rebelles ». Si leur conduite est peut-être « à risque », elle sert surtout de repoussoir, d'exemple à ne pas imiter, par la répétition indirecte de « bons » comportements.

Conclusion

Les substances psychoactives, consommées abondamment par les membres de Mötley Crüe, leur permettent de faire la fête, d'avoir une excuse pour ne pas respecter la moindre règle d'un bien-vivre collectif, même s'ils paraissent désagréables, ridicules ou non professionnels. Leur consommation peut s'expliquer par des raisons culturelles et juridiques, puisque les drogues, particulièrement attachées à des milieux symboliquement « louches », sont devenues un emblème du rejet de la paix sociale. En outre, la rébellion chez Mötley Crüe s'articule grandement à leur consommation de

⁶ Leurs discours « rebelles » les relient néanmoins à une lignée d'autres groupes, eux aussi, se réclamant de cette liberté individuelle absolue. Les Rolling Stones tiennent un discours d'indépendance sans compromis, durant les années 1960 (Whiteley, 1992) qui semble avoir été repris mot pour mot par Nikki Sixx et ses collègues.

⁷ Des chansons comme *Fight the power* de Public Enemy ou *Cop Killer* de Body Count ; des discours politiques articulés sur le racisme systématique (et systémique) aux États-Unis ; les rumeurs d'implication dans le crime organisé et les gangs de rue ; des meurtres irrésolus à ce jour : la rébellion associée au monde du rap semble certainement moins superficielle que la liberté individuelle absolue articulée par Mötley Crüe.

drogues. En effet, enfreindre les règles, refuser de respecter la base du civisme, manquer de professionnalisme seulement pour importuner les gérants, tous ces comportements et ces attitudes ont été, selon les récits autobiographiques de Mötley Crüe, grandement motivés par la consommation de stupéfiants.

Le statut de stars du rock de Mötley Crüe a été formé par l'usage excessif et exagéré de drogues. En fait, les autobiographies de vedettes du rock dessinent les contours de ce qui constitue « le rock » et « les stars du rock ». De plus, les autobiographies constituent en soi un acte de création. Dans le cas de Mötley Crüe, les récits qui y sont racontés et qui tournent souvent autour de la consommation de drogues ont contribué à la formation et à la reconnaissance de l'esthétique *glam metal*. En ce sens, si les autobiographies façonnent ainsi la culture rock et si celles du groupe Mötley Crüe mettent autant l'accent sur la consommation de drogues, on peut se demander jusqu'à quel point le projet autobiographique du groupe a modifié la culture rock, en a changé les contours, et ce, d'autant plus que les discours autobiographiques semblent un acte de création faisant partie du parcours artistique de nombreuses « vieilles » vedettes du rock (Lemmy Kilmister en 2002, Slash en 2007, Ozzy Osbourne en 2009, Keith Richards en 2010, Steven Tyler en 2011, et plusieurs autres). Verrait-on un autre type de légitimité – mettant l'accent sur le côté corporel, antiintellectuel, inepte du rock – à l'œuvre, particulièrement dans les récits rétrospectifs, comme les autobiographies ? S'agit-il plutôt d'un étirement de ce qui est légitime et valable dans la culture rock ? De fait, Mötley Crüe semble bénéficier d'une meilleure acceptation depuis une dizaine d'années, soit depuis le début de la publication de leur grand projet autobiographique. Le groupe est maintenant plus présent lors de récapitulations de l'histoire du rock et il est souvent introduit comme le précurseur – un rôle souvent réservé aux meilleurs – du style *glam metal*, avec une inclusion au sein du canon de la culture rock et de la culture *metal* (Christe, 2004). Le projet autobiographique de Mötley Crüe, avec ses récits de drogues abracadabrants, apparaît donc comme ayant articulé une nouvelle pertinence au groupe dans la culture rock.

Bibliographie

- Boon, M. (2002). *The Road of Excess: A History of Writers on Drugs*. Cambridge (MA) et Londres, Royaume-Uni: Harvard University Press.
- Christe, I. (2004). *Sound of the Beast: The Complete Headbanging History of Heavy Metal*, New York (NY): HarperCollins Publishers.
- Denzin, N. K. et Lincoln, Y. S. (1994). *Handbook of Qualitative Research*. Londres, Royaume-Uni, Thousand Oaks (CA) et New Delhi, Inde: Sage Publications.
- Green, M. (1997). « Cultural Studies ». Dans M. Payne (dir.), *A Dictionary of Cultural and Critical Theory* (p. 124-128). Malden (MA): Blackwell Publishing.
- Johnson, R., Chambers, D., Raghuram, P. et Tincknell, E. (2004). *The Practice of Cultural Studies*. Londres, Royaume-Uni, Thousand Oaks (CA) et New Delhi, Inde: Sage Publications.
- Keightley, K. (2001). « Reconsidering Rock ». Dans S. Frith, W. Straw et J. Street (dir.), *The Cambridge Companion to Pop and Rock* (p. 109-142). New York (NY): Cambridge University Press.
- Kilmister, L. et Garza, J. (2002). *White Line Fever: The Autobiography*. Londres, Royaume-Uni: Simon & Schuster.
- Laurin, H. (2012). La valorisation à travers les récits de vie mythiques: le projet autobiographique de Mötley Crüe au sein de la culture rock. (Thèse de doctorat inédite). McGill University, Montréal.
- Lee, T. et Bozza, A. (2004). *Tommyland*. New York (NY): Atria Books.
- Lejeune, P. (1989). *On Autobiography*. Minneapolis (MN): University of Minnesota Press.
- Milner, M. (2000). *L'Imaginaire des drogues: de Thomas de Quincey à Henri Michaux*. Paris, France: Gallimard.
- Neil, V. et Sager, M. (2010). *Tattoos and Tequila: To Hell and Back with One of Rock's Most Notorious Frontmen*. New York (NY) et Boston (MA): Grand Central Publishing.
- Osbourne, O. et Ayres, C. (2009). *I Am Ozzy*. Boston (MA) et New York (NY): Grand Central Publishing.
- Regev, M. (1994). « Producing Artistic Value: The Case of Rock Music ». *Sociological Quarterly*, 35(1), 85-102.
- Richards, K. et Fox, J. (2010). *Life*. New York (NY): Little, Brown and Company
- Rodman, G. B. (1996). *Elvis After Elvis: The Posthumous Career of a Living Legend*. Londres, Royaume-Uni et New York (NY): Routledge.
- Shapiro, H. (1988). *Waiting for the Man: The Story of Drugs and Popular Music*. Londres, Royaume-Uni et New York (NY): Quartet Books.
- Sheridan, D. (1993). « Writing to the Archive. Mass-observation as Autobiography ». *Sociology*, 27(1), 27-40.

Les drogues dans le projet autobiographique de Mötley Crüe

Sixx, N. (2011). *This is Gonna Hurt: Music, Photography and Life Through the Distorted Lens of Nikki Sixx*. New York (NY): William Morrow.

Sixx, N. et Gittins, I. (2007). *The Heroin Diaries. A Year in the Life of a Shattered Rockstar*. New York (NY): Simon & Schuster.

Slash et Bozza, A. (2007). *Slash*. New York (NY): It Books.

Smith, S. et Watson, J. (2010). *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*. Minneapolis (MN): University of Minnesota Press.

Strauss, N., Sixx, N., Lee, T., Neil, V. et Mars, M. (2001). *The Dirt: Confessions of the World's Most Notorious Rock Band*. New York (NY): HarperCollins Publishers.

Tyler, S. et Dalton, D. (2011). *Does the Noise in my Head Bother You? A Rock n' Roll Memoir*. New York (NY): Ecco.

Whiteley, S. (1992). *The Space Between the Notes: Rock and the Counter-Culture*. Londres, Royaume-Uni et New York (NY) : Routledge.

Zlozower, N. (2009). *Mötley Crüe: A Visual History 1983-2005*. San Francisco (CA): Chronicle Books.