



**HAL**  
open science

# Le Black Métal : un genre musical entre transgression et transcendance

Camille Bera

## ► To cite this version:

Camille Bera. Le Black Métal : un genre musical entre transgression et transcendance. Art et histoire de l'art. Normandie Université, 2018. Français. NNT : 2018NORMR087 . tel-03030244

**HAL Id: tel-03030244**

**<https://theses.hal.science/tel-03030244>**

Submitted on 30 Nov 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Normandie Université

## THÈSE

**Pour obtenir le diplôme de doctorat**

**Spécialité Musicologie**

**Préparée au sein de l'Université de Rouen**

# **Le Black Metal : un genre musical entre transgression et transcendance**

**Présentée et soutenue par  
Camille Béra**

**Thèse soutenue publiquement le 29 novembre 2018  
devant le jury composé de**

M. Pierre-Albert CASTANET	Professeur des universités en musicologie, université de Rouen	Directeur de thèse
Mme Odile BLIN	Maître de Conférences en sociologie, université de Rouen	Examinatrice
M. Gêrôme GUIBERT	Maître de Conférences en sociologie, université Paris 3 Sorbonne Nouvelle	Examinateur
M. Martin LALIBERTÉ	Professeur des universités en musicologie, université Paris-Est Marne-la-Vallée	Rapporteur
M. Christophe PIRENNE	Professeur des universités en musicologie, université de Liège	Rapporteur

**Thèse dirigée par Pierre-Albert CASTANET, GRHis.**



Groupe de Recherche d'Histoire  
Université de Rouen



Le Black Metal :  
un genre musical entre transgression et  
transcendance

## RESUMES

### Le Black Metal : un genre musical entre transgression et transcendance

Né à la fin des années 1980 en Scandinavie, le Black Metal est un genre musical underground, descendant du Heavy Metal. Nous avons tenté, dans cette thèse, de reconstituer tout d'abord sa genèse, avant de montrer comment il a construit son esthétique, au travers des concepts de la transgression et de la transcendance. Grâce à une analyse fondamentalement pluridisciplinaire, nous avons observé un grand nombre de paramètres caractéristiques du genre en convoquant un panel conséquent de groupes, majoritairement européens. Il est ici question des aspects musicaux, détaillés grâce à des analyses du langage harmonique, mélodique et rythmique, ainsi que des techniques de jeux instrumentales. Une place importante est aussi accordée à l'observation minutieuse des textes. Les attitudes scéniques et l'iconographie du Black Metal sont aussi des facettes auxquelles nous avons consacré de nombreux paragraphes au sein de cette recherche doctorale. Emaillées des références littéraires, philosophiques et spirituelles des musiciens, l'éthique, les idéologies, les croyances représentent également d'incontournables clefs de lecture en vue de la compréhension de ce genre déjà trentenaire et encore insuffisamment traité au niveau universitaire en France.

Mots clefs : Black Metal – Transgression – Transcendance – Esthétique – Éthique – Postromantique – Authenticité – Underground – Genre musical – 1970-2018 – Europe

### Black Metal: A Musical Genre between Transgression and Transcendence

Black Metal is an underground musical genre, descended from Heavy Metal and born in the late 80s in Scandinavia. In this dissertation, we are aiming to reconstruct its genesis before showing how it builds its aesthetics alongside the concepts of transgression and transcendence. Taking a fundamentally multidisciplinary perspective, we aim to maximise the genre's characteristic parameters by addressing a large number of bands, mostly from Europe. The analysis addresses both the lyrics and the accompanying music, including the harmonic, melodic and rhythmical elements of the speech and the various instrumental techniques. Black Metal's stage attitudes and iconography are also important contributions to the overall modes of expression. They have all been analysed in the context of the musicians' personal ideologies, ethics, and beliefs, including their literary, philosophical and spiritual aspects, to provide a holistic understanding of this thirty-year-old genre.

Key Words : Black Metal – Transgression – Transcendence – Aesthetics – Ethic – Post-Romantic – Authenticity – Underground – Music genre – 1970-2018 – Europe

## TABLE DES MATIERES

Résumés.....	4
Table des matières.....	5
Remerciements.....	8
Avant-propos.....	9
Introduction.....	10
<b>Chapitre I : Du Heavy au Black Metal : genèse et construction d'un genre transgressif .....</b>	<b>19</b>
<b>1. La naissance et la construction du Heavy Metal de 1970 au début des années 1980, vers les prémices du Black Metal.....</b>	<b>20</b>
a. Les conditions d'émergence et le langage du Heavy Metal .....	21
• Origines et emplois du terme « Heavy Metal ».....	22
• Birmingham : berceau industriel du Heavy Metal.....	23
• Le son et le timbre : caractériser le Heavy Metal.....	25
• Black Sabbath : les pères fondateurs du Heavy Metal.....	27
b. Le développement du Heavy Metal entre 1973 et 1980 : les étapes décisives vers l'apparition du Metal extrême.....	31
• La cristallisation du Heavy Metal : le rôle décisif de Judas Priest.....	32
• L'âge d'or du Heavy Metal : une période jalonnée par de multiples influences.....	34
• La fragmentation du Heavy Metal : la New Wave Of British Heavy Metal.....	37
• La critique du Heavy Metal.....	43
<b>2. La première vague du Black Metal au début des années 1980 ou le proto-Black Metal.....</b>	<b>46</b>
a. Les groupes de la première vague et leur influence.....	47
• Les groupes de la première vague ou le proto-Black Metal.....	48
• La première vague : une synthèse des influences ? .....	51
b. Les langages musicaux des groupes de la première vague.....	56
• La production sonore.....	56
• Formations instrumentales et innovations.....	60
• La voix.....	63
• Structures et harmonie.....	67
c. Les codes de transgression extra-musicaux.....	75
• Satanisme et ésotérisme comme pavillons.....	75
• Donner vie à son alter-égo.....	81
• Blasphèmes.....	87

<b>3. La seconde vague du Black Metal de la fin des années 1980 à la moitié des années 1990</b> .....	<b>91</b>
a. L'apparition du Metal extrême.....	91
• Vers le Metal extrême : le Thrash Metal de Slayer.....	92
• Le Thrash Metal européen.....	98
• L'apparition du Death Metal.....	101
• Le Death Metal suédois et la branche norvégienne.....	105
• Le Metal extrême : voyage par delà les frontières.....	110
b. Codification et cristallisation de la scène norvégienne.....	115
• Le schisme au sein de la scène Death Metal norvégienne : la mise en place d'une esthétique de la transgression.....	115
• Les règles techniques et musicales, vers le son Black Metal.....	119
• Les règles sémiotiques : pour une iconographie de la scène norvégienne.....	130
• Les hyper règles : vers une idéologie de la violence.....	135

## **Chapitre II : Spiritualités et identités du Black Metal.....143**

<b>1. Black Metal et religion : un rapport conflictuel</b> .....	<b>145</b>
a. Courants et obédiences religieuses liés au Black Metal.....	148
• État des pratiques religieuses en Europe aujourd'hui.....	149
• Satanisme cultuel ou culturel ? .....	153
• Ambivalence, christianisme inversé et références religieuses : l'intertextualité dans les textes de Black Metal.....	158
• Références musicales et transphonographiques à la religion.....	166
b. Mise en scène de la transgression : les références religieuses dans les représentations scéniques.....	170
• Messes noires, imaginaire sataniste et théâtralisation .....	170
• Références et détournements des symboles religieux.....	174
<b>2. Black Metal, paganismes, mythes et identités</b> .....	<b>179</b>
a. La reconstitution d'une religion préchrétienne : Black Metal et imaginaire païen.....	186
• Les textes Black Metal et l'imaginaire païen.....	187
• Créer une musique païenne : entre imaginaires et métaphores.....	191
b. Le Black Metal entre récit philosophico-artistique, identitaire et « paganisme politique ».....	194
• Black Metal et paganisme politisé : la frange NSBM.....	196
• Pagan/Folk Black Metal et récits identitaires.....	202

## **Chapitre III : Le Black Metal entre expressions et introspections.....211**

<b>1. Pour Une éthique du Black Metal</b> .....	<b>212</b>
a. Black Metal et élitisme.....	213
• Le True Black Metal, ou la question de l'authenticité.....	214
• Réduire la visibilité.....	219

• Les références à Nietzsche dans la culture Black Metal.....	222
b. La résistance de l’underground face au mainstream.....	224
• Une vision idéalisée de l’underground.....	226
• La frontière entre mainstream et underground, une ligne mouvante ?..	229
• Le Tape trading et le culte de l’artéfact.....	234
<b>2. Le Black Metal, un genre romantique ? .....</b>	<b>237</b>
a. La littérature romantique : apports et lectures.....	238
• Poésies et récits médiévaux, un héritage du Romantisme.....	239
• Folklore, contes et légendes.....	244
• le Black Metal et sa vision romantique de la nature.....	248
• Le Cascadian Black Metal et le Romantisme américain.....	252
b. Black Metal et musique romantique.....	257
• Incarnations Black Metal de l’orchestre idéal.....	260
• De la musique romantique dans le Black Metal.....	263
• Quand l’orchestre entre dans le Black Metal.....	267
c. Le Black Metal et l’individu postromantique.....	269
• Le Black Metal et l’expression des passions.....	272
• L’ennui.....	274
• La voix comme « matériau soumis à la pression cathartique ».....	278
• Solitude et ascétisme : les one-man-bands.....	283
Conclusion.....	286
Glossaires.....	290
Bibliographie et sources.....	292
Discographie.....	303
Annexe I : Frise chronologique (Weinstein, Walser).....	308
Annexe II : Généalogie du Black Metal (Fenriz).....	309
Annexe III : Légende des notations musicales.....	310
Annexe IV : Musiciens et groupes de la scène norvégienne.....	312
Annexe V : Le Black Metal en Europe.....	314
Annexe VI : Entretien avec Pēteris Kvetkovskis.....	315
Annexe VII : Entretien avec Georg Ekbladh.....	318
Annexe VIII : Analyses au spectrogramme de voix Black Metal.....	320
Liste d’écoute.....	323
Table des figures.....	326
Index.....	329



## REMERCIEMENTS

Je voudrais tout d'abord remercier mon directeur de thèse, Pierre-Albert Castanet, pour son aide précieuse et ses conseils avisés, grâce auxquels j'ai pu donner une dimension que j'espère nouvelle à ce sujet. Mais surtout, c'est grâce à la curiosité et l'intérêt dont il a fait preuve que j'ai pu mener à bien ma rédaction.

Ma gratitude va également aux membres du jury, Martin Laliberté, Christophe Pirenne, Myriam-Odile Blin et G r me Guibert pour avoir accepté de participer à la finalisation de ce projet.

Je remercie également, les chercheurs des Metal Studies Niall Scott, Karl Spracklen et Jasmine Shadrack, ainsi que Christopher Buckingham, pour leurs chaleureux encouragements et conseils. Ce travail n'existerait pas sans eux.

C'est également grâce au concours des musiciens Tom Gabriel Warrior, P teris Kvetkovskis et Georg Ekbladh, qui ont bien voulu m'accorder du temps, que j'ai trouvé des réponses à certaines questions.

Je souhaite aussi remercier mes relecteurs Marie-Laurence, Antoine, pour leur intérêt et leurs conseils. Mon immense gratitude va tout particulièrement à Pascale ma mère qui fut une relectrice patiente et assidue malgré son regard néophyte : sans le soutien et les encouragements toniques qu'elle m'a prodigués, il eut été difficile de mener cette recherche jusqu'à son terme.

Je tiens aussi à remercier mon père, qui même s'il ne comprend pas la finalité d'un tel projet, l'a soutenu jusqu'au bout, sans jamais s' impatienter.

Merci à mes amis métalleux, tout particulièrement les Rouennais Damien et Yannick avec qui j'ai parfois vivement débattu, mais aussi Marion, qui m'a écoulé parler du Black Metal pendant des heures ; les Dijonnais Nicolas P., Angèle, Arnaud, Nicolas V., Émilie, Cédric, Marylène, Jérémy et Amélie ; et puis Callum, Chris et Joakim, pour leurs encouragements et leurs suggestions qui m'ont parfois permis de voir les choses avec un œil neuf.

Pour terminer, c'est aux musiciens de Black Metal, qu'ils soient underground ou mainstream, norvégiens, français ou d'ailleurs, que cette thèse est dédiée, leur créativité étant ma première source d'inspiration.

## AVANT PROPOS

Dans son ouvrage *Bruits*, Jacques Attali écrit : « lorsqu'il se fait Musique, le bruit devient source de dépassement et de liberté, de transcendance et de rêve, d'exigence et de révolte<sup>1</sup> ». Le *Black Metal*, ce « blizzard supersonique parsemé de cris de sorcières sous hallucinogènes<sup>2</sup> », ou encore décrit par le compositeur et musicien Frédérick Martin comme « un genre paradoxalement malsain à cause du son qui le caractérise et émouvant par la mélancolie s'en dégageant<sup>3</sup> », n'est autre, pour l'auditeur non-averti, qu'une masse sonore repoussante, hermétique, inaudible, hurlante, en somme : du bruit. Mais, comme le précise judicieusement Théo Lessour dans son ouvrage *Chaos-phonies*, « Le bruit est purement relatif à celui qui l'écoute. À son bagage culturel<sup>4</sup>. » Ses pratiquants le confessent bien volontiers, « le Black Metal en général n'a pas grand-chose de populaire ou prosélyte<sup>5</sup> ». Pourtant, ses laudateurs ne tarissent pas d'éloges au sujet de ses *riffs*\* dépeignant magistralement et avec passion les forêts et fjords norvégiens ou autres atmosphères glacées qui lui sont chères. Ayant aujourd'hui trente années d'existence, le Black Metal, ou « la bête aux multiples facettes<sup>6</sup> » comme l'appelle le journaliste Dayal Patterson, se révèle, comme nous nous efforcerons de le montrer tout au long de cette thèse, être une *source de dépassement et de liberté, de transcendance et de rêve, d'exigence et de révolte*.

---

<sup>1</sup> ATTALI Jacques, *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*, Paris, Fayard/PUF, nouvelle édition 2001, p.15.

<sup>2</sup> Interview du groupe Peste Noire en ligne : <http://www.associazioneculturalezenit.org/?p=2308>.

<sup>3</sup> MARTIN Frédérick, « Pour une approche musicologique du Black Metal », *Sociétés*, 2005/2 n°88, p. 103.

<sup>4</sup> LESSOUR Théo, *Chaos-phonies*, Paris, Ollendorff & Desseins, 2015, p. 86.

<sup>5</sup> Interview Peste Noire, *op. cit.*

<sup>6</sup> PATTERSON Dayal, *Black Metal: Evolution of the Cult*, Port Townsend, Feral House, 2013, p. IX. « a multifaceted beast ». Nous traduisons.

## INTRODUCTION

Le XXI<sup>ème</sup> siècle est, selon le philosophe Byung-Chul Han, celui de l'esthétique du lisse, du sans aspérités : « il incarne en effet la *société positive* actuelle<sup>7</sup> ». Comment, alors, expliquer l'existence des musiques Metal, et notamment celle de leur frange extrême, depuis maintenant plus de trente ans ? Si l'ère du numérique est celle d'une esthétique du lisse, le Black Metal doit-il être considéré comme un genre musical survivant, résistant aux assauts du « tout numérique<sup>8</sup> » ? Han poursuit ainsi : « Le lisse ne *blesse* pas. Et il n'est le siège d'aucune résistance<sup>9</sup> ». Le Black Metal peut-il incarner cette résistance face à l'esthétique du lisse ? Il nous semble que les artistes en prennent le chemin, pour exemple, nous pouvons citer l'album du groupe norvégien Darkthrone de 2013 intitulé *The Underground Resistance*<sup>10</sup>, la « résistance sous-terrain » en français. *Underground\**, car bien qu'ayant beaucoup gagné en visibilité depuis son apparition, le Black Metal demeure un genre « sous-terrain », presque inconnu du grand public. Dans cette optique de « résistance », le Black Metal est un genre transgressif par bien des aspects, mais derrière ses dehors hostiles, il nous semble aussi mener une quête, celle de la transcendance. Toujours paradoxal, révisionniste à ses heures, le Black Metal paraît toujours tendre entre ces deux aspirations.

Étymologiquement, les deux termes partagent la même racine, *-trans*, du latin « au-delà<sup>11</sup> ». De plus, les verbes « transgresser » et « transcender », respectivement issus du latin *gradi* (aller) et *scandere* (monter), impliquent tous les deux une idée de mouvement, de déplacement, donc d'évolution. Dans un premier temps, en transgressant, on tente d'aller au-delà, puis, parfois de s'élever, ou de transcender (monter/s'élever au-delà). Cette étude tentera de faire la lumière sur la nature, la mise en place et les buts de ces « déplacements » au sein du Black Metal.

---

<sup>7</sup> HAN Byung-Chul, *Sauvons le beau. L'Esthétique à l'ère du numérique*, Arles, Actes Sud, 2016, p. 9.

<sup>8</sup> Notons que certains groupes/musiciens de Black Metal enregistrent aujourd'hui encore leur production musicale de manière analogique, refusant catégoriquement les dictats du tout numérique.

<sup>9</sup> HAN Byung-Chul, 2016, *op. cit.*, p. 9.

<sup>10</sup> DARKTHRONE, *The Underground Resistance*, Peaceville Records, 2013.

<sup>11</sup> Définitions et étymologies issues du dictionnaire *Littre* en ligne. <https://www.littre.org/>. Consulté le 31/08/2018.

Nous prenons, dès maintenant, le parti de considérer le Black Metal comme un « genre » plutôt qu'un « style ». Dans son article visant à produire une désambiguïisation des deux termes, Allan Moore conclut :

« Premièrement, le style fait référence à la manière d'articuler les gestes musicaux et il vaut mieux le considérer comme imposé à eux, plutôt que leur étant intrinsèque. Le genre fait référence à l'identité et au contexte de ces gestes. Cette distinction peut être caractérisée en termes de « quoi » [ce qu'] un art est censé faire (genre) et de « comment » il est actualisé (style). Deuxièmement, le genre, qui met l'accent sur le contexte des gestes, se rapporte très utilement à l'esthétique, tandis que le style, qui met l'accent sur leur mode d'articulation, se rapporte très utilement à la poétique. Troisièmement, la concentration sur la constitution du sens est généralement explicitement thématisée comme étant socialement contrainte [...]. En revanche, le style, qui met l'accent sur les caractéristiques techniques et l'appropriation, ne fait que mettre entre parenthèses le social [...] ou du moins considérer ce domaine comme déterminant au minimum [...] Quatrièmement, dans sa considération des manières d'articulations, le style lui-même opère à différents niveaux hiérarchiques, du global au local. [...] Le genre en tant que système fonctionne également de manière hiérarchique, mais avec la distinction des « sous-genres » couvrant un territoire de genre entier d'une manière dont les « sous-styles » ne le peuvent pas<sup>12</sup>. »

La manière dont sont articulés les gestes musicaux, autrement dit le « comment » décrit par Moore présente en effet une dimension prépondérante de la musique, quelle qu'elle soit. Cependant, il nous paraît ici crucial, pour comprendre le Black Metal et ses praticiens, non seulement d'interroger le style, autrement dit la façon dont la musique s'articule, ses techniques, mais cela ne présente, selon nous, pas réellement d'intérêt si ce versant n'est pas également accompagné d'un regard analytique sur le « pourquoi ». En d'autres termes, l'analyse du Black Metal en tant que style ne serait pas satisfaisante, car elle en omettrait une très grande partie des caractéristiques distinctives. Les raisons qui poussent les musiciens de Black Metal à choisir une formule mélodique, une illustration pour une pochette

---

<sup>12</sup> MOORE Allan F., « Categorical Conventions in Music Discourse: Style and Genre », *Music & Letters*, vol. 82, n°3, 2001, p. 441-442. « First, style refers to the manner of articulation of musical gestures and is best considered as imposed on them, rather than intrinsic to them. Genre refers to the identity and the context of those gestures. This distinction may be characterized in terms of 'what' an art is set out to do (genre) and 'how' it is actualized (style). Secondly, genre, in its emphasis on the context of gestures, pertains most usefully to the esthetic, while style, in its emphasis on their manner of articulation, pertains most usefully to the poetic. Thirdly, in its concentration on how meaning is constituted is normally explicitly thematized as socially constrained [...]. Style, on the other hand, in its emphasis on technical features and appropriability, frequently simply brackets out the social [...] or at least regards this realm as minimally determining [...] Fourthly, in its consideration on manners of articulation, style itself operates at various hierarchical levels, from the global to the local. [...] Genre as a system also operates hierarchically, but with the distinction of 'sub-genres' cover an entire genre territory in a way that 'sub-styles' do not. » Nous traduisons.

d'album, ou encore la citation d'un texte en particulier plutôt qu'un autre, sont autant de facteurs relevant du terme « genre ». À cela s'ajoute notre intention de produire ici une analyse pluridisciplinaire. En se concentrant uniquement sur le style, il nous semble qu'une partie importante de l'objet Black Metal serait laissée de côté.

Le genre Black Metal a, jusqu'ici, peu fait l'objet de recherches musicologiques en langue française. De plus, comme le Heavy Metal avant lui, le Black Metal tend à être considéré comme un phénomène de société, ou plus précisément une sous-culture, ce qui le rend donc plus propice, *a priori*, à l'étude sociologique.

Parmi les ouvrages qui ont le plus marqué la littérature dédiée au Heavy Metal, en tant que genre à part entière donc détaché du Rock, figure *Heavy Meta : The Music and its culture* de la sociologue Deena Weinstein, paru en 1991. L'ouvrage se veut essentiellement un panorama sociologique, étudiant le Heavy Metal comme un phénomène issu de la séparation entre plusieurs sous-cultures. Il ne contient en effet aucune analyse musicologique.

Le musicologue Robert Walser fait ensuite figure de pionnier avec son ouvrage *Running with the Devil : Power, Gender and Madness* publié en 1992. Walser réproche l'« écart méthodologique entre analyses esthétique et sociologique<sup>13</sup> », il est donc le premier à tenter de fournir l'ébauche d'une analyse musicologique sur le sujet. Bien que considérant les opinions d'Adorno au sujet des musiques populaires comme étant l'outil de contrôle des masses, il préconise cependant d'adapter sa méthode, celle-ci devant être, selon lui, considérée comme « un important précédent pour tout projet de critique musico-culturelle<sup>14</sup> ». Cette pratique, développée par Walser, se fera beaucoup plus fréquente avec le développement des *cultural studies* dans les pays anglo-saxons.

Le compositeur Frédérick Martin propose, en 2005, un article intitulé *Pour une approche musicologique du black metal*. Le sujet y est abordé de manière nécessairement synthétique et succincte, mettant en lumière les principaux codes caractéristiques du genre. Son ouvrage *Eunolie : Légendes du Black Metal*, paru

---

<sup>13</sup> WALSER Robert, *Running With the Devil: Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music*, Middletown, Wesleyan University Press, 1993, p. 34-35. Nous traduisons.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 35.

en 2003 et augmenté en 2009, n'a pas réellement de velléités musicologiques, selon les propres mots de Martin : « Ceci n'est pas un livre sur le Black Metal, c'est un Black Book. [...] Il ne s'agit pas d'une histoire du Black [...] J'ai retenu plutôt la description des innombrables tendances que le BM [Black Metal] recouvre<sup>15</sup>. » Nous pouvons donc y trouver une construction en chapitres évoquant les groupes majeurs du genre, de manière à la fois géographique et chronologique.

La même année, le sociologue Fabien Hein consacre un chapitre au Black Metal dans son ouvrage *Hard-Rock, Heavy Metal, Metal : Histoire, cultures et pratiquants*. Il y fait état des principales caractéristiques du genre, de manière plutôt succincte.

En 2006, la revue française *Volume !*, dédiée exclusivement à l'étude des musiques populaires, fondée quelques années auparavant par Gérôme Guibert, Samuel Étienne et Marie-Pierre Bonniol, propose plusieurs articles dans un numéro intitulé *Les Scènes Metal*.

Dans son ouvrage *Extreme Metal : Music and Culture on the Edge*, publié en 2007, le sociologue Keith Kahn-Harris centre son étude des trois genres de Metal extrême (*Grindcore*, *Death Metal* et *Black Metal*) autour du thème de la transgression. L'aspect musicologique a ici une part assez limitée.

Toujours en 2007, le sociologue Nicolas Walzer publie son *Anthropologie du metal extrême*. Il y met en avant l'aspect tribal, quasi-religieux des publics et musiciens adeptes du Metal extrême. L'expression « religion metal<sup>16</sup> » y est d'ailleurs présente à plusieurs reprises. Plus largement, l'ouvrage est conçu comme une grande étude quantitative, comportant de nombreuses interviews de musiciens et de *fans*\* gravitant autour des différents genres de Metal extrême. Dans son ouvrage de 2010, *Du Paganisme à Nietzsche : Se construire dans le Metal*, Walzer aborde de manière plus approfondie les idéologies et philosophies du Metal, notamment celles du Black Metal. Il publie auparavant *Satan profane* :

---

<sup>15</sup> MARTIN Frédéric, *Eunolie : légendes du Black Metal*, Paris, Musica Falsa, 2003, R/2009 revue et augmentée, p. 11-12.

<sup>16</sup> WALZER Nicolas, *Anthropologie du Metal extrême*, Rosières en Haie, Camion Blanc, 2007, p. 7.

*Portrait d'une jeunesse enténébrée*, consacré aux relations entre Metal et religions.

En ce qui concerne les sources journalistiques, nous pouvons notamment citer, en premier lieu, les écrits des musiciens et journalistes, Michael Moynihan et Didrick Søderlind. En 1998, ils publient *Lords of Chaos: The Bloody Rise of the Satanic Metal Underground*. L'ouvrage se concentre principalement sur le côté polémique du Black Metal, narrant les faits étant survenus en parallèle à son développement au cours des années 1990.

Publié en 2010, *Metalion: The Slayer Mag Diaries* montre également une source considérable d'informations pour notre étude. L'imposant volume présente une compilation du fanzine *Slayer Mag* réalisé et distribué par le norvégien Jon Kristiansen entre Février 1985 et 2010. Les premières séries suscitent un intérêt tout particulier, principalement car elles sont le reflet des réactions d'un fan de Metal de l'époque, ayant découvert les groupes et leur musique dans leur contexte d'origine. Kristiansen a également réalisé de nombreux entretiens, renseignant ainsi le lecteur sur les velléités des artistes à leurs débuts. Enfin, le fanzine, avant l'heure d'internet, représentait une source d'informations cruciale pour les musiciens comme pour les fans de musique underground.

Les publications du journaliste Dayal Patterson occupent également une place de choix ici. En effet, *Black Metal, Evolution of the Cult* (2013) et *Black Metal, The Cult Never Dies vol.1* (2015) contiennent de très nombreuses interviews d'artistes, des analyses fines du journaliste, et l'accent n'est jamais mis sur l'aspect sensationnel, qui prend parfois trop de place dans les publications journalistiques consacrées au genre.

Dans un registre finalement assez éloigné du Black Metal en tant que genre, même s'il reste un objet central, divers auteurs et artistes, rassemblés autour de Nicola Masciandro, professeur en littérature anglaise, développent le concept de *Black Metal Theory*, utilisant l'esthétique du genre musical comme support de réflexion philosophique. Les ouvrages issus de cette pensée sont *Hydeous Gnosis* paru en 2008, un numéro du journal *Glossator* en 2012, *Floating Tomb* et *Mors Mystica* en 2015.

*Le Style Black Metal* de Bérenger Hainaut, paru en 2017, présente selon nous un intérêt nouveau, car il propose une analyse très approfondie du langage musical du genre. Dans cet ouvrage, il est en effet question du Black Metal en tant que style.

N'oublions pas le journal *Metal Music Studies* et la pléthore d'articles publiés par de nombreux contributeurs, issus de disciplines variées, offrant des perspectives novatrices sur tous les aspects du Heavy Metal.

Enfin, nous nous sommes également appuyés sur les propos recueillis par nos soins durant les entretiens que nous avons menés avec des musiciens de Black Metal de plusieurs pays (face à face ou par email).

A l'évidence, le travail que nous proposons ici ne saurait être le fruit d'une réflexion uniquement fondée sur l'analyse musicale de titres Black Metal. Comme le montrent bien la vaste palette thématique des ouvrages cités comme références, un genre musical se présente, selon nous, comme un polyèdre complexe, dont il est nécessaire d'observer chaque face afin de comprendre son fonctionnement. Il nous a donc paru judicieux de procéder à cette étude de manière pluridisciplinaire. Nous ne saurions présenter l'esthétique d'un genre musical Metal sans en approcher un maximum de caractéristiques, qu'il s'agisse de son identité sonore, idéologique, ou bien encore visuelle. Au fil de la rédaction, nous tenterons donc d'établir un portrait fidèle et critique de l'esthétique du genre Black Metal.

Comme l'écrit le musicologue Simon Firth dans son ouvrage *Taking Popular Music Seriously*, l'opinion commune parmi les universitaires (qu'ils soient musicologues, sociologues ou autres) selon laquelle « la musique sérieuse a de l'importance car elle transcende les forces sociales ; la musique populaire est sans valeur esthétique car elle est déterminée par ces forces<sup>17</sup> » doit être changée. Nous nous emploierons donc à mettre en avant l'intérêt de l'étude musicologique d'une musique dite « populaire », ainsi qu'à montrer que sa valeur esthétique peut être très grande, qu'elle n'est pas seulement « utile » ou « utilitaire<sup>18</sup> ». Nous tenterons

---

<sup>17</sup> FIRTH Simon, *Taking popular music seriously: Selected essays*, Farnham, Ashgate, 2007, p. 257. « Serious music matters because it transcends “social forces”; popular music is aesthetically worthless because it is determined by them ». Nous traduisons.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 257.



aussi de mettre en avant la vaste palette d'efforts employés pour inscrire le Black Metal, non pas dans le registre des musiques « populaires » – ce qualificatif étant aux antipodes de sa réalité musicale et esthétique – mais bien dans celui des musiques cherchant à construire un langage complexe.

Le fil rouge de notre questionnement guidera l'observation des phénomènes de transgression et de transcendance. Ainsi, nous tenterons d'apporter des réponses aux questions soulevées selon nous par le Black Metal : comment le genre s'est-il développé durant trente ans tout en gardant son impulsion originelle, la transgression ? Comment se caractérise musicalement, esthétiquement et thématiquement cette volonté de transgression et de transcendance ?

Nous étayerons notre discours par l'étude d'extraits musicaux, des exemples tirés des textes et aussi de l'iconographie, principalement centrés sur les groupes européens. Non pas que nous ne souhaitons à tout prix faire un travail euro-centré, mais la quantité de groupes à l'échelle mondiale nous contraint à limiter notre champ d'étude géographique. Cependant, afin d'avoir une vision réaliste du genre, nous aborderons des exemples issus des productions des groupes les plus renommés, aussi bien que celles de formations plus confidentielles.

Pour ce faire, la réflexion sera divisée en trois chapitres. Le premier retracera les conditions d'émergence du genre, sa genèse et enfin l'affirmation de son identité musicale, telle que nous la connaissons aujourd'hui. Dans un deuxième chapitre, nous examinerons le phénomène de croyance dans ce sous-genre du Heavy Metal, tout d'abord en observant son rapport, parfois paradoxal à la religion, sa fascination pour le Mal et la figure du diable, puis son affection pour les mythologies et son « imaginaire païen », et sa quête d'identité. Pour terminer, dans un troisième chapitre, nous verrons les paramètres participant à véhiculer les impressions mais aussi l'introspection liées au genre, nous verrons donc la part d'éthique qui se dégage au sein des scènes Black Metal et le caractère postromantique du genre.

En ce qui concerne notre méthodologie, quelques points d'éclaircissement s'imposent. Tout d'abord, comme nous l'avons évoqué plus haut, il s'agit ici de mettre en regard des éléments d'analyse issus de divers champs théoriques. Ainsi,

nous faisons parfois appel à des statistiques, souvent élaborées par nos soins ou de source fiable. Lorsqu'elles sont élaborées à partir d'un site internet participatif, nous insistons sur le fait que les résultats sont susceptibles de varier quelque peu. Nous avons par exemple réalisé des « recensements » grâce au site *Metal Archives*<sup>19</sup>. Dans la mesure où les données recueillies pourraient être amenées à changer, nous avons pris soin de toujours dater les références utilisées.

Quand aux analyses purement musicales, celles des paroles ou encore de l'iconographie, elles ont parfois été traitées séparément, parfois simultanément au sein d'un même point, en fonction du thème abordé et de ses besoins. Partant du principe selon lequel nous considérons le Black Metal comme un genre, et non comme un style, l'importance des paroles, ou de l'iconographie, prend parfois le dessus sur la musique en elle-même.

Nous avons également tenté de mettre les textes, les musiques et les visuels du Black Metal en regard avec des sources aussi variées que possible, afin de faire la lumière sur la richesse des thématiques qui lui sont liées.

Signalons aussi que lors de la rédaction de cette thèse, nous avons choisi de présenter les termes musicaux (tels que Black Metal ou Death Metal) avec une majuscule à chaque mot, excepté lorsque nous citons un autre auteur qui n'aurait pas suivi la même voie. En effet, les majuscules permettent, selon nous, de rendre la lecture plus aisée en repérant ainsi les termes musicaux plus rapidement.

Comme le veut l'usage, les termes non francisés (excepté Rock et Heavy Metal) seront tous présentés une première fois en italique. Les termes spécifiques au langage Heavy Metal, signalés par un astérisque, feront l'objet d'un glossaire à la fin de cet ouvrage. Les techniques instrumentales spécifiques (signalées par deux astérisques) feront également l'objet de définitions dans un glossaire séparé.

---

<sup>19</sup> *Metal Archives* : <https://www.metal-archives.com/>. Il s'agit d'un site participatif en anglais, à but encyclopédique, qui tente de recenser tous les groupes liés à l'univers Metal. Il dispose d'un outil de recherche avancée qui permet de pointer des productions par titre (d'album ou de morceau), genre, groupe, artiste, statut (actif, inactif, en suspens) ou par thèmes abordés dans les paroles et mots clefs. Les données sont sujettes à des changements fréquents, dans la mesure où tout le monde peut créer un compte afin de modifier les données. Cependant, il nous semble très exhaustif, et s'est souvent avéré d'une grande aide.

En ce qui concerne les noms de groupes, titres d'albums et de chansons, ils seront toujours présentés de la façon suivante : Black Sabbath, *Black Sabbath*, « *Black Sabbath* », 1970. Soit le nom du groupe, le titre de l'album en italique (conservant les majuscules d'origine) et le titre de la première piste de cet enregistrement en italique et entre guillemets.

Nous tenons aussi à préciser que les musiciens seront désignés par le nom (d'emprunt, pseudonyme ou de naissance) sous lequel il est le plus souvent fait référence à eux, pour éviter toute confusion. Par exemple John Michael Osbourne sera préférablement appelé « Ozzy Osbourne ». Gylve Nagell apparaîtra sous son pseudonyme « Fenriz ». Les noms complets feront tout de même l'objet d'une entrée dans l'index, avec un renvoi, si besoin, au nom d'usage ou pseudonyme du musicien concerné.

Enfin, les extraits musicaux présentés ont été recueillis et mis en forme par nos soins. Les métriques utilisées peuvent parfois être surprenantes, cependant, nous tenons à rappeler que le Black Metal étant un genre de tradition orale, pratiqué par des personnes n'ayant souvent pas de connaissances théoriques en musique, l'articulation de leur langage peut parfois paraître insolite ou incongrue.

Pour terminer, signalons que les traductions, sauf mentions contraires, ont également été réalisées par nos soins.



Figure 1. Le groupe Satyricon sur scène, le 23 novembre 2013 à Bourg-en-Bresse.

## **Chapitre I : Du Heavy au Black Metal : genèse et construction d'un genre transgressif**

Dans ce premier chapitre de notre réflexion, nous tenterons de retracer, de manière chronologique, les conditions ayant permis la naissance du Black Metal. Pour ce faire, il nous est apparu essentiel de remonter assez loin dans le passé, soit presque vingt ans avant l'apparition de ce dernier. Nous ne saurions en présenter toutes les subtilités musicales et esthétiques sans remonter à sa source.

La réflexion sera donc partagée ici en trois parties. Premièrement, nous observerons le phénomène qu'est la naissance du Heavy Metal, ses conditions d'émergences, la construction de son langage, notamment avec le groupe pionnier Black Sabbath dès 1970. Caractériser, de notre mieux, l'essence de ce genre nouveau nous permettra d'élucider comment les événements intervenant lors de la décennie suivante, notamment sa fragmentation et la multiplication des groupes et l'apparition de sous-genres, ont favorisé la formation de la première vague du Black Metal.

Dans une deuxième partie, verrons alors se dessiner les traits de la première vague du Black Metal en Europe, entre 1979 et 1984. Nous tenterons d'expliquer son influence, durant une décennie, sur la seconde vague, autrement dit le Black Metal tel qu'il est désigné aujourd'hui. Nous pourrions également observer l'importance de cette première vague sur la formation du Metal extrême, ayant lui aussi un impact important sur le sujet de cette thèse.

La troisième et dernière partie de ce chapitre sera dédiée à l'apparition du Black Metal, précédée par le développement du Metal extrême en amont. Nous verrons les étapes ayant mené à la cristallisation du genre, et examinerons en détail les codes établis le constituant.

## **1. La naissance et la construction du Heavy Metal de 1970 au début des années 1980, vers les prémices du Black Metal.**

Comme l'observe le musicologue Franco Fabbri, « Un genre nouveau ne naît pas du néant, mais à partir de systèmes déjà structurés<sup>20</sup>. » Ainsi, pour comprendre l'émergence du Black Metal à la fin des années 1980, il convient de revenir quelques années en arrière, à la naissance du Heavy Metal lui-même, puis au développement du Metal extrême à partir de celui-ci. Voilà en partie pourquoi le terme de « sous-genre » nous paraît plus approprié terminologiquement pour désigner le Black Metal. En effet, les bases de son langage reposent sur le terreau déjà existant du Heavy Metal et dans une certaine mesure d'autres sous-genres Metal apparus antérieurement. Fabbri nous indique également que les codes d'un genre musical s'établissent à partir de la transgression d'un ou plusieurs genres préexistants<sup>21</sup>. Suivant ce raisonnement, le Black Metal serait donc issu de la transgression en premier lieu du Heavy Metal, mais aussi des genres préexistants de Metal extrême, théorie que nous nous emploierons à valider dans cette partie.

Ajoutons également que dans les ouvrages consacrés au Black Metal, toute la partie historique rappelant les origines et influences musicales du sous-genre sont toujours très succinctes. Les auteurs rappellent parfois l'impact des groupes de la première vague, l'influence de certaines formations ayant marqué le Heavy Metal, mais jamais une chronologie méthodique n'est établie. Le souci de traiter en profondeur le sujet en lui-même fait souvent oublier aux auteurs qu'il est avant tout l'héritage, ou le descendant, d'un univers complexe et vaste, se déployant sur presque deux décennies avant son émergence. Cette première partie de chapitre, aussi superflue qu'elle pourrait apparaître à un amateur de l'univers Metal connaissant bien les liens généalogiques des sous-genres, nous semble essentielle afin de mieux comprendre nombre de caractéristiques esthétiques propres au Black Metal.

Cette première partie de chapitre constituera une progression chronologique. Elle visera à montrer quels ont été les éléments décisifs enclenchant le processus de

---

<sup>20</sup> FABBRI Franco, *Una teoria dei generi musicali. Due applicazioni*, communication à l'occasion de la première conférence de l'IASPM à Amsterdam en 1981, p. 12. « Un genere nuovo non nasce nel vuoto, ma all'interno di un sistema musicale già strutturato. » Nous traduisons.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 12.

transgression du Heavy Metal face au Rock et au *Hard Rock*, et donc la naissance de ce genre musical nouveau. Nous observerons ainsi les paramètres qui caractérisent son langage. Nous proposons ensuite une deuxième partie ayant pour objet le développement du Heavy Metal entre 1973 et 1980 et ses étapes décisives vers l'apparition du Metal extrême au début des années 1980, ainsi qu'à d'autres sous-genres ayant eu une influence, sinon un impact décisif, sur le Black Metal. Enfin, nous examinerons le proto-langage ainsi que les codes mis en place par la première vague du Black Metal.

#### a. Les conditions d'émergence et le langage du Heavy Metal

Qu'est que le Heavy Metal ? Cette question peut paraître désuète, mais il nous semble crucial de tenter d'y répondre de notre mieux, avant d'aller plus loin. Dans un premier point, nous examinerons l'étymologie du terme et son apparition dans un contexte musical. Nous verrons, dans un deuxième temps, les conditions d'émergence d'une scène Heavy Metal à Birmingham. Ensuite, nous tenterons de définir quelles sont les spécificités des paramètres que sont le timbre et le son du Heavy Metal. Puis, afin de préciser le portrait du genre, nous nous pencherons sur une analyse plus spécifique du langage du groupe Black Sabbath, considéré comme un pionnier, voire « prophète<sup>22</sup> » par de très nombreux spécialistes, musiciens et critiques.

---

<sup>22</sup> CHRISTIE Ian, *Sound of the beast, L'histoire définitive du Heavy Metal*, New York, Harper Collins, 2003, R/2007 chez Flammarion pour la traduction française, p. 15.

- Les Origines et emplois du terme « Heavy Metal »

« Heavy Metal » signifie en anglais « métal [métaux] lourd[s] », le dictionnaire Larousse nous dit : « métaux à la masse atomique élevée<sup>23</sup> ». Cette qualification a été abandonnée par la sphère scientifique en raison de son caractère imprécis. Notons tout de même que les métaux lourds sont toxiques, par exemple le fer ou le plomb.

L'expression a été utilisée pour la première fois, hors de son contexte industriel et scientifique, par l'auteur William Burroughs dans son roman de 1962 *The Soft Machine*, pour décrire son personnage Uranian Willy, désigné comme étant « the heavy metal kid<sup>24</sup> » (« le gamin aux métaux lourds » en français).

La première mention du terme dans un contexte musical remonte à la sortie du titre « *Born to Be Wild*<sup>25</sup> » du groupe canadien Steppenwolf. La phrase « heavy metal thunder » (« un tonnerre de métal lourd » en français) est utilisée dans la chanson pour décrire le bruit des moteurs de motos.

Selon le journaliste Ian Christie, « le terme « heavy » renvoyait plus à une atmosphère qu'à un style de musique en particulier : en langage hippie, il désigne tout ce qui dégage une certaine puissance<sup>26</sup>. » C'est le premier cas où l'expression désigne, ou décrit, de la musique plutôt qu'un bruit comme chez Steppenwolf.

La primeur de son emploi en tant que dénomination d'un genre musical est disputée entre plusieurs artistes. Le plus souvent, il est assez vaguement attribué aux critiques musicaux des années 1970, lesquels l'auraient utilisé pour décrire les performances et albums des groupes Black Sabbath, Led Zeppelin ou Deep Purple<sup>27</sup>. Le critique américain Lester Bangs aurait été le premier à employer le terme pour qualifier une prestation de Black Sabbath<sup>28</sup>. Nous pouvons également remarquer que le terme Heavy Metal fait écho au nom de plusieurs groupes : par exemple « Led » signifie « plomb », le « Iron » - d'Iron Maiden - signifie « fer »

<sup>23</sup> Définition du Dictionnaire Larousse en ligne :

[http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/m%C3%A9tal\\_m%C3%A9taux/50827/locution](http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/m%C3%A9tal_m%C3%A9taux/50827/locution).

<sup>24</sup> BURROUGHS William, *The Soft machine*, New York, Grove Press, 1961, p. 151.

<sup>25</sup> STEPPENWOLF, « *Born to Be Wild* », RCA Records, 1968.

<sup>26</sup> CHRISTE Ian, R/2007, *op. cit.*, p. 24.

<sup>27</sup> Site web de l'*Encyclopædia Britannica* : <https://global.britannica.com/art/heavy-metal-music>.

<sup>28</sup> CHRISTE Ian, R/2007, *op. cit.*, p. 24.

etc. Ainsi, le style musical tout entier a été affublé de ce titre, à la connotation plutôt péjorative, cela doit être attribué au fait que dès sa naissance, le Heavy Metal n'est pas vu d'un très bon œil, comme nous le montrerons plus loin.

Enfin, notons le fait que les trois groupes (Black Sabbath, Led Zeppelin et Deep Purple), largement considérés aujourd'hui comme les « parents » du Heavy Metal<sup>29</sup> soient tous originaires de la ville de Birmingham n'est peut être pas le fait du hasard. Rappelons que cette ville est, dès le XVI<sup>ème</sup> siècle, une cité minière, avant de devenir le berceau de la révolution industrielle au Royaume-Uni, pour accéder au rang de centre industriel consacré aux métaux lourds pendant de très nombreuses années, pour terminer, à l'époque de l'émergence du Heavy Metal, en tant que ville industrielle sur le déclin<sup>30</sup>.

- Birmingham : berceau industriel du Heavy Metal

La ville de Birmingham, dans la région des Midlands, au Nord-Ouest de l'Angleterre, est très largement reconnue comme le lieu de naissance du Heavy Metal. Si Deena Weinstein et Robert Walser désignent la ville comme berceau du genre, ils ne donnent cependant pas de réelle explication à ce sujet. En effet, comme nous le verrons par la suite dans cette étude, la notion de scène (au sens géographique du terme) a une importance cruciale sur l'identité sonore et esthétique d'un groupe. Suivant cette idée, Andrew L. Cope, dans son ouvrage consacré au groupe Black Sabbath et à la construction du langage Heavy Metal, suit la théorie de Peter Webb, qui préconise de considérer l'environnement géographique d'émergence et d'évolution d'un ou plusieurs groupes<sup>31</sup>. En effet, comme nous le démontrerons plus tard, le concept de « scènes » a une importance déterminante dans la construction du Black Metal. Il nous paraît donc nécessaire d'appliquer ce raisonnement, en amont, au genre « parent » qu'est le Heavy Metal.

---

<sup>29</sup> KAHN-HARRIS Keith, *Extreme metal: Music and culture on the edge*, Oxford, New York, Berg, 2007, p. 2.

<sup>30</sup> CHRISTE Ian, R/2007, *op. cit.*, p. 15.

<sup>31</sup> COPE Andrew L., *Black Sabbath. L'essor de la musique Heavy Metal*, Rosières en Haie, Camion Blanc, 2013 pour la traduction française, p. 29-30.



Selon Cope, le facteur ayant principalement permis la naissance du Heavy Metal, par le biais de Black Sabbath, dans la ville de Birmingham, est la situation géographique de la ville. En effet, située entre Londres et Liverpool, Birmingham se trouvait, en quelque sorte, sur le chemin des influences musicales voyageant l'une vers l'autre. Bénéficiant toutes les deux de scènes musicales foisonnantes dans les années 1960, le *British Blues Revival* pour Londres, et le *Mersey beat* pour Liverpool, ont apporté aux musiciens de Birmingham des éléments clés de leur langage.

Selon lui, « il semble que la naissance d'un style soit en partie le reflet d'un environnement spécifique<sup>32</sup>. » L'agressivité des habitants de la région des Midlands de l'Ouest est mise en avant, avec les exemples des prestations scéniques du groupe Chicken Shack, qui poussait le volume de ses amplis à l'extrême, ou du groupe The Move, dont les membres détruisaient la scène sur leur passage<sup>33</sup>. Cette agressivité est tantôt attribuée au climat morose de la ville, dû à la pollution, ou encore aux traces laissées par la seconde guerre mondiale<sup>34</sup>. Est aussi mis en avant « l'ennui de la jeunesse locale dans les années 60<sup>35</sup>. » Le côté monotone de la vie à Birmingham, ainsi que son aspect fataliste, menant les jeunes gens des classes moyennes à transiter directement de l'école jusqu'à l'usine, peuvent en effet être perçus comme un facteur propice à la naissance d'une rébellion musicale. Rappelons également que les membres de Black Sabbath « étaient issus d'une des couches les plus basses de la société anglaise : celle des sans emploi<sup>36</sup>. » Cette même notion d'ennui, nous le verrons plus loin, sera également un moteur pour la naissance du Black Metal en Norvège.

Dernier facteur que nous pouvons avancer afin d'expliquer l'émergence du Heavy Metal dans les Midlands, vient des musiciens de cette région eux-mêmes. Dans le documentaire *Heavy Metal Britannica*<sup>37</sup>, Rob Halford du groupe Judas Priest et Tony Iommi de Black Sabbath évoquent le souvenir des bruits provenant des aciéries environnantes remplissant l'atmosphère à chaque moment de la journée.

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>36</sup> CHRISTE Ian, R/2007, *op. cit.*, p. 15.

<sup>37</sup> Documentaire *Heavy Metal Britannica*, réal. Chris Rodley, pour BBC (2010).

Selon Rob Halford, le monde de l'industrie du métal véhicule également l'image du travailleur dur à la tâche.

- Le son et le timbre : caractériser le Heavy Metal

Suivant l'esprit de transgression, le Heavy Metal apparaît comme une surenchère du langage musical du Rock. Avec ce nouveau genre, « les décibels deviennent des membres à part de nombreux groupes<sup>38</sup>. » Dans un chapitre intitulé *Penser le Rock*, Pauline Nadrigny avance que « le critère central de cette esthétique est celui du son<sup>39</sup> » et spécifie ensuite : « ce qui dans le son apparaît souvent comme du bruit<sup>40</sup>. » Cette idée nous paraît tout aussi bien applicable au Heavy Metal, peut-être même d'avantage. Le bruit n'est jamais loin. Si nous devons citer un seul paramètre afin d'indiquer à un auditeur comment différencier un morceau de Heavy Metal d'un autre genre musical, il s'agirait du timbre. Selon Robert Walser, il signalerait immédiatement le genre et l'affect à l'auditeur. D'après lui, « le plus important signal sonore du Heavy Metal est le son extrêmement distordu d'une guitare électrique<sup>41</sup>. »

Selon le philosophe Jean-Luc Nancy, le Rock (dans sa réflexion le terme englobe le Heavy Metal) :

« a transformé notre mode d'écoute, il a en quelque sorte réouvert nos oreilles à quelque chose de la musique qui n'est pas d'abord sa forme, mais son énergie se communiquant à travers un certain type de sonorités ou de timbres<sup>42</sup>. »

Encore une fois, c'est bien le son et le timbre du Heavy Metal qui le caractérisent en tant que genre nouveau, en rupture avec tout ce qui a été fait avant, bien que les codes musicaux du Blues et du Rock ne soient jamais très loin.

---

<sup>38</sup> CHRISTE Ian, R/2007, *op. cit.*, p. 28.

<sup>39</sup> NADRIGNY Pauline, *Musique et philosophie au XXème siècle, Entendre et faire entendre*, Paris, Classique Garnier, 2014, p. 184.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 184.

<sup>41</sup> WALSER Robert, 1993, *op. cit.*, p. 41.

<sup>42</sup> NANCY Jean-Luc, « La scène mondiale du Rock », *Revue du Collège international de Philosophie « Rue Descartes »*, 2008/2, n°60, p. 84.

Andrew L. Cope, dans son ouvrage dédié à Black Sabbath et à la formation du langage Heavy Metal, base son analyse de la construction du genre sur la dichotomie musicale et esthétique qu'il forme avec le Hard Rock<sup>43</sup>. Led Zeppelin est alors assez rapidement écarté de l'équation Heavy Metal, au profit de Black Sabbath.

En effet, même si Led Zeppelin « aura une énorme influence sur le heavy metal<sup>44</sup> », c'est plutôt l'aspect démesuré du groupe qui marque les esprits. Malgré quelques « moments heavy » la formation a toujours gardé une « posture respectueuse<sup>45</sup> ». D'ailleurs, Jimmy Page, le guitariste du groupe n'a, selon ses propres dires, jamais considéré leur musique comme du Heavy Metal<sup>46</sup>. C'est d'avantage la fascination des membres de Led Zeppelin pour l'occultisme qui marquera les esprits des futures générations de musiciens<sup>47</sup>.

Quant à Deep Purple, ce groupe a également eu une forte influence sur le Heavy Metal, bien que lui aussi soit d'avantage apparenté au Hard Rock. Selon Ian Christie, le titre « *Smoke on the Water* » est « un authentique hymne metal<sup>48</sup>. » Mais comme Led Zeppelin, les membres de Deep Purple ne se considèrent pas comme un groupe de Heavy Metal.

En ce qui concerne Led Zeppelin et Deep Purple, si la paternité du Heavy Metal est tour à tour remise en question ou affirmée, celle de Black Sabbath est attestée. Le groupe de Birmingham se forme tout d'abord sous le nom Earth. Il aurait vu sa notoriété grandir grâce « à un volume sonore et une présence scénique éblouissants<sup>49</sup>. » Cela montre, une fois de plus, l'importance que revêt le son, ou plutôt le volume sonore, dans la caractérisation première du Heavy Metal.

---

<sup>43</sup> COPE Andrew L., 2013, *op. cit.*, p. 22.

<sup>44</sup> CHRISTE Ian, R/2007, *op. cit.*, p. 25.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>46</sup> ROBERT Philippe, CABOT Jean-Sylvain, *Hard'n'heavy 1978-2010. Zero tolerance for silence*, Marseille, Le mot et le reste, 2010, p. 7.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>48</sup> CHRISTE Ian, R/2007, *op. cit.*, p. 27.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 16.

- Black Sabbath : les pères fondateurs du Heavy Metal

Au début, il y avait Black Sabbath. Si le musicien Fenriz, du groupe Black Metal Darkthrone, le place comme point de départ de son « histoire du Black Metal<sup>50</sup> », c'est que Black Sabbath a fait beaucoup plus qu'inspirer des milliers de musiciens de Heavy Metal à travers le monde. Black Sabbath, c'est le Heavy Metal. Peter Steele, chanteur du groupe Type O Negative, aux antipodes du Black Metal et d'un groupe comme Darkthrone, déclare : « Tous les groupes de heavy metal sans exception ont été influencés par Black Sabbath<sup>51</sup>. »

Le groupe – formé par John Michael Osbourne (dit Ozzy Osbourne) au chant, Tony Iommi à la guitare, Terry « Geezer » Butler à la basse et à l'écriture de la plupart des textes, et Bill Ward à la batterie – est rapidement rebaptisé Black Sabbath, en raison du succès de leur titre du même nom<sup>52</sup>. En effet, « *Black Sabbath*<sup>53</sup> » représente pour beaucoup « un moment capital pour l'histoire future du heavy metal » et a provoqué, dès sa sortie « l'admiration immédiate d'un public complètement fasciné<sup>54</sup>. » L'album dont le titre est issu, également intitulé *Black Sabbath*, sort le vendredi 13 février 1970, cette date n'est probablement pas le fruit du hasard, les inclinations du groupe pour tout ce qui a trait à l'occulte ou la superstition étant bien connues. Il est, par ailleurs, souvent qualifié de « premier vrai disque de heavy metal<sup>55</sup> ».

Plusieurs paramètres caractérisent le langage musical de Black Sabbath. Tout d'abord, le groupe abandonne l'accord traditionnel des guitares, Mi-La-Ré-Sol-Si-Mi (de la corde la plus grave vers la plus aiguë) pour une version plus grave d'un demi-ton. Bien qu'ils ne soient pas les premiers à employer ce procédé de *scordatura*, ils en font une caractéristique dominante du Heavy Metal. Cette mesure réduisant la tension des cordes, est prise par le guitariste Tony Iommi afin de soulager ses doigts ayant été blessés à la suite d'un accident de travail dans une

---

<sup>50</sup> FENRIZ, *Black Metal 1.0.1*, vidéo, 2012. Les chronologies présentées par le musicien font l'objet d'une reproduction (voir Annexe II, p. 309).

<sup>51</sup> CHRISTE Ian, R/2007, *op. cit.*, p. 20.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>53</sup> BLACK SABBATH, *Black Sabbath*, Vertigo, 1970.

<sup>54</sup> CHRISTE Ian, R/2007, *op. cit.*, p. 16.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 18.

usine<sup>56</sup>. Le groupe sonne alors plus « grave » et plus « sombre » que n'importe quel autre à l'époque. De plus, le groupe a tendance à « étirer le son hors de toute mesure<sup>57</sup>. »

Selon le sociologue Fabien Hein, Black Sabbath fait plus que jouer fort, même si leur musique s'apparente toujours à une forme de Blues Rock (comme Led Zeppelin ou Deep Purple), elle est « considérablement ralentie et épurée, oppressante et sombre, basée sur une poignée de riffs répétitifs, expurgée de démonstrations virtuoses<sup>58</sup> ». Nous constatons ici, tout comme Andrew L. Cope le fait dans son ouvrage consacré au groupe, que les adjectifs « sombre » et « brut » sont très souvent employés pour décrire le timbre de Black Sabbath. À défaut d'éléments de comparaison, leur style musical étant résolument novateur, la pesanteur et le malaise que l'auditeur peut ressentir à l'écoute d'un titre comme « *Black Sabbath* », lui vaut donc le qualificatif spontané de « sombre et brut<sup>59</sup> ».

À cette spécificité qu'est l'accord de la guitare en Ré#, s'ajoute l'utilisation des *power chords*\*\*, faisant résonner uniquement une fondamentale, sa quinte et son octave. Ces accords incomplets jalonnent toute l'histoire du Heavy Metal. C'est la combinaison de ces intervalles harmoniques spécifiques et des *power chords* qui donne donc son timbre à Black Sabbath. Selon Cope, il serait vecteur d'une certaine tristesse, héritée des films d'horreur et de la musique savante, faisant la part belle aux sonorités graves des instruments, lorsqu'il s'agit d'exprimer ce sentiment<sup>60</sup>.

En ce qui concerne la construction des riffs, Tony Iommi utilise abondamment les intervalles de triton et de seconde mineure, pierres angulaires du langage de Black Sabbath de 1969 à 1975<sup>61</sup>. Notons que ces intervalles seront utilisés à profusion dans de nombreux sous-genres de Heavy Metal, notamment chez les musiciens de Black Metal.

---

<sup>56</sup> COPE Andrew L., 2013, *op. cit.*, p. 90.

<sup>57</sup> ROBERT Philippe, CABOT Jean-Sylvain, 2010, *op. cit.*, p. 10-11.

<sup>58</sup> HEIN Fabien, *Hard-Rock, Heavy Metal, Metal, Histoire, cultures et pratiquants*, Nantes, Mélanie Sèteun, Paris, Irma, 2003, p. 38.

<sup>59</sup> COPE Andrew L., 2013, *op. cit.*, p. 88.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 99.

À cette atmosphère sombre et inquiétante s'ajoutent les thèmes des textes écrits par Geezer Butler qui évoquent la destruction et divers traumatismes<sup>62</sup>. Par exemple, le titre « *Paranoid*<sup>63</sup> », extrait du deuxième album du groupe, traite de la folie et du malheur qui en découle, comme le montrent les paroles :

« <i>Paranoid</i> »	« Paranoïaque »
[...]	[...]
Think I'll lose my mind if I don't find something to pacify	[Je] pense que je vais perdre l'esprit si je ne trouve pas quelque chose pour m'apaiser
[...]	[...]
And so as you hear these words telling now of my state	Et alors que vous écoutez ces mots vous décrivant mon état
I tell you to enjoy life I wish I could but it's too late	je vous dis d'apprécier la vie j'aimerais le pouvoir mais il est trop tard

Figure 2. Extrait des paroles du titre « *Paranoid* » de Black Sabbath.

Sont également plébiscitées par Geezer Butler les thématiques mystérieuses, visant à créer une atmosphère inquiétante. Porté par la voix glaçante d'Ozzy Osbourne et les power chords étirés de la guitare, le titre « *Black Sabbath* » pourrait évoquer une scène de film d'épouvante :

« <i>Black Sabbath</i> »	« Sabbat noir »
What is this that stands before me?	Qu'est que cela qui se tient devant moi ?
Figure in black which points at me	Silhouette noire qui me pointe du doigt
Turn around quick, and start to run	[Je me] retourne vite, et commence à courir
Find out I'm the chosen one	[Je] découvre que je suis l' élu
Oh nooo!	Oh non !

Figure 3. Extrait des paroles du titre « *Black Sabbath* » de Black Sabbath.

Le riff principal de ce titre nous rappelle inmanquablement le thème de la Messe des morts, le *Dies Irae*. Parmi de nombreuses œuvres, il a été introduit par exemple par Hector Berlioz dans le cinquième mouvement de sa *Symphonie Fantastique*, le *Songe d'une nuit de sabbat*. Le sabbat semble alors, dans l'imaginaire des musiciens, idéalement illustré par le tintement de cloches, et l'introduction d'un thème aux accents sombres, créant une atmosphère lourde et pesante. Le thème de Berlioz, initialement joué par les bassons et tubas dans un registre grave, est assimilé, chez Black Sabbath, au riff faisant obstinément

<sup>62</sup> CHRISTE Ian, R/2007, *op. cit.*, p. 10.

<sup>63</sup> BLACK SABBATH, *Paranoid*, Vertigo, 1970.

entendre une octave et un triton à la guitare, rejoint par une partie vocale ascendante. Seul le fa# le plus grave du premier accord est joué lorsque la voix entre.



Figure 4. Riff principal du titre « *Black Sabbath* » de Black Sabbath.

Nous ne sommes pas en mesure de confirmer si Geezer Butler avait connaissance de la *Symphonie Fantastique* lorsqu'il composa le titre « *Black Sabbath* », cependant, l'assimilation thématique, bien que limitée, est clairement audible.

Remarquons également que ce type de riff constituera un matériau de choix pour le développement du sous-genre *Doom Metal*, qui aura par ailleurs une influence thématique forte sur le Black Metal. En guise d'exemple, citons le titre « *Solitude*<sup>64</sup> », extrait du premier album du groupe suédois Candlemass, plus particulièrement le riff ci-dessous qui illustre incontestablement l'influence des premiers enregistrements de Black Sabbath sur le genre :



Figure 5. Riff principal du titre « *Solitude* » de Candlemass.

Le tempo lent, les intervalles de triton et de seconde mineure sont originellement introduits par Black Sabbath. Nous pouvons noter chez Candlemass une emphase particulière sur la seconde mineure jouée à l'aide de la technique du *bend*\*\*.

Ce titre fait l'objet d'une reprise Black Metal par le groupe français Anorexia Nervosa.

La fascination de Black Sabbath pour l'occulte et le mystérieux est également une des influences majeures que le groupe aura sur le Heavy Metal. Elle sera même

<sup>64</sup> CANDLEMASS, *Epicus Doomicus Metallicus*, Black Dragon Records, 1986.

l'unes des clefs de voûte du Black Metal. Cependant, cet intérêt lui vaudra également une vive critique au Italie ainsi qu'à l'étranger, comme nous le verrons plus loin.

Maintenant que nous avons fait la lumière sur les conditions d'émergence et de développement du Heavy Metal, et précisé certains points capitaux de son identité en tant que genre musical, nous pouvons désormais nous intéresser aux événements qui ont conduit à la naissance de nouveaux sous-genres et à leur influence sur le Metal extrême, participant ainsi à l'apparition, en aval, du Black Metal.

b. Le développement du Heavy Metal entre 1973 et 1980 : les étapes décisives vers l'apparition du Metal extrême.

Selon le musicologue Ronald Byrnside, un genre de musique populaire connaît généralement, au cours de son développement, une phase de formation, une période de cristallisation, avant de s'épuiser et décliner<sup>65</sup>. Cette observation s'applique assez bien au cas du Heavy Metal, si ce n'est pour la dernière phase, que le genre a, pour l'instant, réussi à éviter. Deena Weinstein précise cette idée en stratifiant, dans une perspective chronologique, le développement du genre en cinq étapes<sup>66</sup> : tout d'abord un phénomène d'« éruption » que la sociologue situe entre 1969 et 1972 (cette phase correspond à l'apparition de Black Sabbath, comme nous l'avons vu dans la partie précédente). Ensuite, Weinstein note le début d'une phase de cristallisation dès 1973 jusqu'à 1975, suivie par un « âge d'or » du Heavy Metal traditionnel de 1976 à 1979 (période qui aurait dû être, selon la théorie de Byrnside, celle de l'épuisement). À cette phase de pallier, elle fait succéder un phénomène de fragmentation dès 1979, lui-même suivit d'une période de consolidation des sous-genres issus de ce phénomène<sup>67</sup>.

---

<sup>65</sup> BYRNSIDE Ronald éd., *Contemporary music and its cultures*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall Incorporation, 1975, p.161.

<sup>66</sup> WEINSTEIN Deena, *Heavy Metal: The music and its culture*, Cambridge, Da Capo Press, 1991, R/2000, p. 21.

<sup>67</sup> Cette chronologie développée par Deena Weinstein fait l'objet, pour plus de clarté, d'un schéma dans les annexes (Annexe I, p. 308).



Nous avons pu étudier la première de ces phases dans notre précédente sous-partie, nous nous consacrerons ici à l'observation des périodes de cristallisation, d' « âge d'or », et à la première étape de fragmentation, toujours afin d'esquisser un arbre généalogique du Black Metal, mais surtout avec pour objectif de tenter de dénouer les entrelacs d'influences de différents sous-genres, issus de cette fragmentation, sur l'objet de notre présente étude. Pour terminer cette partie, nous évoquerons également le phénomène de critique virulente que le Heavy Metal a déchaîné, notamment aux États-Unis.

- La cristallisation du Heavy Metal : le rôle décisif de Judas Priest

À ses débuts, Black Sabbath fait figure d'ovni dans la scène Rock. Le groupe n'a en effet pas de concurrence directe. Il ne cherche d'ailleurs pas à définir un nouveau style musical, mais se contente de suivre son instinct, en ne se fixant aucune règle. C'est avant tout la vision artistique commune de ses membres qui permet au groupe de se démarquer. Le batteur Bill Ward, conscient des limites techniques de Black Sabbath à ses débuts, admet que le quatuor « n'a jamais joué en rythme, mais [qu'] une force de groupe incroyable maintenait la cohésion de leur jeu, comme une sorte de sixième sens<sup>68</sup>. » Le caractère imprécis et spontané des premiers albums de Black Sabbath correspond bien au concept d'« éruption » du genre observé par Deena Weinstein. Les bases musicales du langage Heavy Metal y ont été jetées, de manière peut-être un peu brouillon et précipitée (le groupe enregistre et distribue deux albums en moins de neuf mois). Néanmoins, cette apparition soudaine d'un nouveau genre musical ne passe pas inaperçue, et bientôt, d'autres groupes viennent rejoindre le torrent de décibels initié par le quatuor de Birmingham. L'essor du Heavy Metal connaît alors sa deuxième phase : la cristallisation de ses acquis musicaux.

Si Black Sabbath forge son identité sonore grâce à ses riffs pesants et à leur caractère d'exécution parfois imprécis, Judas Priest prend un tout autre chemin. Formé en 1970, ce quintette de Birmingham, produit une musique « beaucoup

---

<sup>68</sup>CHRISTE Ian, R/2007, *op. cit.*, p. 17.

plus travaillée<sup>69</sup> ». Le groupe sort son premier album, *Rocka Rolla*<sup>70</sup> en 1974. Nous constatons des changements notables dans l'écriture des riffs, notamment le dialogue des deux guitares, là où Black Sabbath n'en avait qu'une, ils sont également moins minimalistes. Chez Judas Priest, les morceaux suivent une progression plus structurée : lorsque Black Sabbath développe un titre entier autour de deux riffs (par exemple « *Black Sabbath* », « *Paranoid* » ou encore « *Iron Man* »), le quintette fait davantage ressortir les couplets et/ou refrains. Autre différence majeure : la voix. Le timbre nasillard, à la justesse parfois approximative d'Ozzy Osbourne, cependant chargé d'émotions et très expressif, n'est pas présent chez Judas Priest. Le chanteur, Rob Halford, utilise avec beaucoup de précision sa voix puissante, atteignant souvent un registre très aigu, faisant occasionnellement usage du *falseto*. Cependant, selon Weinstein, l'album ne fait pas basculer le groupe directement dans la catégorie Heavy Metal, mais plutôt dans le *Hard Psychedelic Music*, le groupe ayant commencé en tant que formation psychédélique<sup>71</sup>.

Malgré ces changements, qui pourraient être considérés comme des améliorations, les membres de Judas Priest demeurent cependant de fervents partisans de Black Sabbath. Pour preuve, Rob Halford déclare au sujet de l'album *Paranoid* : « Tout est là : les riffs, la performance vocale d'Ozzy, les titres des chansons, les thèmes abordés. C'est ce qu'on appelle un moment fondateur<sup>72</sup>. »

Judas Priest est selon nous un élément crucial de cette phase de cristallisation, car il ouvre de nouvelles possibilités stylistiques au Heavy Metal, sans pour autant changer ses bases. Il contribue, avec Black Sabbath, à réellement élever le Heavy Metal au statut de genre, et pas seulement une forme ponctuelle, plus ou moins accidentelle, de Rock ou Hard Rock plus sombre et bruyant. Selon le journaliste Ian Christie, c'est « avec l'arrivée de Judas Priest [que] le Heavy Metal devient un mouvement à part entière qui sait où il va<sup>73</sup>. »

Le deuxième album, *Sad Wings of Destiny*, sorti en 1976, révèle réellement le son Heavy Metal du groupe, le type de riffs plébiscité ainsi que la performance vocale

---

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>70</sup> JUDAS PRIEST, *Rocka Rolla*, RCA Records, 1974.

<sup>71</sup> WEINSTEIN Deena, R/2000, *op. cit.*, p. 46.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>73</sup> CHRISTIE Ian, R/2007, *op. cit.*, p. 38.

de Rob Halford. L'album comporte d'ailleurs un plus grand nombre de titres aux tempi plus élevés, alors que *Rocka Rolla* présentait d'avantage de ballades. À partir de *Sad Wings of Destiny*, « Judas Priest incarne unanimement le Heavy Metal<sup>74</sup>. »

Durant cette période de cristallisation, de nombreux groupes se forment, notamment aux États-Unis. Selon Robert Walser, ces derniers représentent « une seconde génération du Heavy Metal » la première à revendiquer le terme sans ambiguïté. Parmi eux : Kiss, Aerosmith, Ted Nugent, Blue Öyster Cult pour les États-Unis, Rush (Canada), Rainbow et Motörhead au Royaume-Uni, AC/DC en Australie et Scorpions en Allemagne<sup>75</sup>.

Face à l'affirmation des groupes déjà en place et la naissance de nombreuses formations revendiquant le Heavy Metal comme genre, la période de cristallisation fait suite dès 1976 à une période dite d'« âge d'or », laquelle, nous le verrons dans le point suivant, ne s'est pas contentée de rester sur ses acquis musicaux, mais s'est également nourrie des multiples influences qui s'offraient à elle.

- L'âge d'or du Heavy Metal : une période jalonnée par de multiples influences

Quelques temps avant la phase de fragmentation située vers 1979, Deena Weinstein marque bien le début de ce phénomène, apparu de manière progressive. L'arrivée du *Lite Metal*<sup>76</sup>, parfois appelé *Melodic Metal* ou *Pop Metal*<sup>77</sup>, accuse une première étape de la fragmentation. Selon la sociologue, les groupes de Lite Metal « privilégient la mélodie et l'autre [pan du Heavy Metal] se préoccupe de l'aspect rythmique<sup>78</sup> ». Le groupe états-unien Aerosmith est un exemple de ce stade initial de fragmentation.

---

<sup>74</sup> WEINSTEIN Deena, R/2000, *op. cit.*, p. 46.

<sup>75</sup> WALSER Robert, 1993, *op. cit.*, p. 10.

<sup>76</sup> WEINSTEIN Deena, R/2000, *op. cit.*, p. 45.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 45.

Nous pouvons dès lors écarter d'emblée tout lien de parenté entre les groupes issus du Lite Metal et le Black Metal. Les collectifs représentant cette branche n'ont eu qu'un impact ténu, voire négligeable, sur les sous-genres définis aujourd'hui comme appartenant au Metal extrême. Cependant, durant cette période d'âge d'or, comprise entre 1976 et 1979, ils représentent une grande part du mouvement Heavy Metal, plus particulièrement en tant qu'ambassadeurs plus accessibles à une large audience. L'avènement du Lite Metal marque le début d'une ségrégation plus profonde entre musique *mainstream\** et *underground* qui habite, aujourd'hui encore l'esprit des amateurs de Metal. Le genre est donc un marqueur prépondérant, une forme de contre exemple permettant de définir, par opposition, tous les sous-genres qui revendiqueront un statut de musique underground.

Si Weinstein n'en fait pas un sous-genre indépendant, Robert Walser note quant à lui l'apparition du Metal « Virtuose ». Notamment grâce à Eddie Van Halen, le Heavy Metal prend nouvelle direction esthétique, s'employant à mettre en avant les possibilités techniques de la guitare<sup>79</sup>, empruntant aussi bien à Jimi Hendrix qu'à la musique savante, en particulier baroque, plus particulièrement à Jean-Sébastien Bach, Niccolò Paganini ou encore Antonio Vivaldi. Walser consacre tout un chapitre de *Running with the Devil* à ces appropriations de la virtuosité savante<sup>80</sup>. Une fois encore, cette nouvelle branche du Heavy Metal, n'a pas vraiment d'influence sur le Black Metal à venir, si ce n'est le fait qu'elle aura permis, et ce pour tous les sous-genres à naître, un développement considérable des techniques de jeux de la guitare.

Selon Deena Weinstein, le *Rock Psychédélique* et l'*Acid Rock* auraient également eu une influence très importante dans la construction du Heavy Metal<sup>81</sup>, notamment dans la perspective de ces genres à recréer musicalement un objet-expérience, la prise de LSD en ce qui concerne l'*Acid Rock* (comme son nom l'indique, *Acid* étant le surnom du LSD). La sociologue mentionne aussi l'importance de Pink Floyd dans cette parenté, en tant qu'initiateur de l'*Acid*

---

<sup>79</sup> Nous avons consacré un poster à ce sujet : « Virtuosity in Heavy Metal: Perceptions of the guitar hero figure in various subgenres », *Virtuosity: An interdisciplinary Symposium*, Académie Liszt Budapest, 3-6 mars 2016.

<sup>80</sup> WALSER Robert, 1993, *op. cit.*, p. 57 à 107.

<sup>81</sup> WEINSTEIN Deena, R/2000, *op. cit.*, p. 16.

Rock, et groupe ayant toujours conservé une certaine proximité avec le Heavy Metal<sup>82</sup>.

Dans ce cadre le Heavy Metal connaît paradoxalement son âge d'or, définit par Weinstein, au moment où, selon Walser, il connaît une perte d'intérêt du public matérialisée par la baisse des ventes d'albums, face à l'apparition de nouveaux genres musicaux. En effet, durant la seconde moitié des années 1970, « l'attention se déplace vers le Disco, le Punk et le Rock mainstream<sup>83</sup>. » Tout en continuant d'exister, le genre subit de multiples influences, qui contribuent à façonner son identité.

Parmi ces apports, celui du Punk est indiscutable. Selon Philippe Robert et Jean-Sylvain Cabot, « dans sa participation à la confection d'une identité musicale anglaise, le punk a été plus qu'important<sup>84</sup>. » Plus qu'une influence notable, le Punk a même représenté une forme de concurrent. À ce sujet, Robert Walser cite le critique Lester Bangs qui écrit en 1977, au sujet de ce qu'il considère comme « l'obsolescence » du Heavy Metal :

« Le peu de flair et de fraîcheur qui demeurait dans le heavy metal a été volé par le punk [...] qui l'a déshabillé, accéléré [...] [le heavy metal] est maintenant non seulement offensant [rapport aux paroles considérées comme machistes] mais démodé<sup>85</sup>. »

Malgré cette déclaration acerbe du critique américain, le phénomène Punk s'essouffle et disparaît aussi vite qu'il était apparu, donnant au passage « un nouveau souffle à l'identité musicale anglaise<sup>86</sup> », selon Ian Christie.

Cette période d'âge d'or, quelque peu malmenée par l'apparition du mouvement Punk, est suivie par une phase qui voit apparaître de nouveaux sous-genres, suite à la fragmentation de ce qui restait du Heavy Metal « classique » introduit par Black Sabbath et confirmé par Judas Priest. Riche de nouvelles influences, le genre ne va pas stagner, mais prendre de multiples directions esthétiques, mené par certains

---

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>83</sup> WALSER Robert, 1993, *op. cit.*, p. 11. « attention shifted to disco, punk and mainstream rock ». Nous traduisons.

<sup>84</sup> ROBERT Philippe, CABOT, Jean-Sylvain, 2010, *op. cit.*, p. 15.

<sup>85</sup> WALSER Robert, 1993, *op. cit.*, p. 11. « What little flair and freshness remained in heavy metal has been stolen by punk [...] who stripped it down, sped it up [...] by now not only offensive but old-fashioned. » Nous traduisons.

<sup>86</sup> CHRISTIE Ian, R/2007, *op. cit.*, p. 44.

acteurs emblématiques, parmi la multitude de groupes nés de cette fragmentation. Notons ici, pour clore ce point, que le Black Metal subira, environ quinze ans plus tard, un développement similaire.

- La fragmentation du Heavy Metal : la New Wave Of British Heavy Metal

Selon Pauline Nadrigny :

« la multiplication des sous-genres reflète une diversité de pratiques interprétant [cette] la formule de base [guitare, basse batterie et voix] sous tous ses angles, jusqu'à la pousser dans ses retranchements<sup>87</sup>. »

Si cette remarque est à l'origine faite au sujet du Rock, elle est aussi valide en ce qui concerne le Heavy Metal. En effet, après la cristallisation et l'âge d'or du genre, nous constatons, tout comme le fait Weinstein, un phénomène de fragmentation.

Dès 1980, de nombreux groupes formés quelque temps auparavant commencent à enregistrer et sortir leurs premiers albums. Sans rompre avec la tradition de Black Sabbath, ils viennent apporter au Heavy Metal de nouvelles perspectives. Si nous pouvons observer la rupture entre Lite Metal et Heavy Metal avant cette période de fragmentation, vient s'ajouter ici, la *New Wave Of British Heavy Metal*.

Une fois de plus, le mouvement émerge au Royaume-Uni, ce qui lui vaut donc le nom de New Wave Of British Heavy Metal (souvent remplacé par le sigle NWOBHM signifiant « nouvelle vague du Heavy Metal britannique »). Ce nom lui est donné par Geoff Barton, journaliste musical travaillant pour le magazine anglais *Sounds*<sup>88</sup>. Malgré cette dénomination générique, davantage basée sur le paramètre géographique que musical, la NWOBHM rassemble des groupes très différents les uns des autres. Bien que présentant des similitudes, ils ne touchent pas les mêmes auditeurs, n'utilisent pas nécessairement les mêmes thématiques en ce qui concerne les paroles, ni les mêmes procédés musicaux. Au cas par cas, comme nous allons le voir, ils enrichissent et contribuent à la diversité du Heavy

---

<sup>87</sup> NADRIGNY Pauline, 2014, *op. cit.*, p. 185.

<sup>88</sup> WALSER Robert, 1993, *op. cit.*, p. 44.

Metal, mais plus précisément à la naissance de sous-genres aux identités propres, et résolument différentes, parfois même en opposition les unes aux autres.

La phase de fragmentation de Weinstein fonctionne en deux temps : tout d'abord avec l'éveil de la NWOBHM, puis par la réelle fragmentation en sous-genres bien distincts qui fera l'objet d'un point dans la partie suivante.

En ce qui concerne la NWOBHM, nous aborderons trois groupes : Judas Priest, Motörhead et Iron Maiden, car ils nous semblent avoir été les plus influents, et ont bénéficié, à l'instar de Black Sabbath, d'une visibilité et d'une longévité record parmi les nombreuses formations ayant vu le jour durant les années 1970.

Judas Priest, que nous avons déjà évoqué, continue de faire évoluer le genre, en enchaînant la distribution de nombreux albums entre 1974 et 1980. *British Steel*<sup>89</sup>, septième album du groupe (hors singles et albums *live*\*), « fixe les canons » du Heavy Metal et en incarne « une déclinaison archétypale<sup>90</sup> ». Les tempi élevés (♩ = 135 pour « *Rapid Fire* » et ♩ = 170 pour « *Breaking the Law* ») donnent aux titres de l'album un caractère agressif, ou tout du moins épique.

Les paroles de *British Steel* (« acier britannique » en français) introduisent le champ lexical de la guerre et de la révolte, une thématique chère au Heavy Metal, plus particulièrement au Black Metal. Dès le premier titre de l'album, « *Rapid Fire* », le thème de la guerre est présent, comme le montre bien la phrase « Pounding the world like a battleing ram » (en français : « Marteler le monde comme un bélier d'assaut »). La rébellion, plus particulièrement à l'encontre de la loi et de l'ordre établi, est une autre thématique largement abordée par les groupes de la NWOBHM. Dans le titre « *Breaking the Law* » (« enfreindre la loi »), la rébellion évoquée est causée par le désœuvrement comme le montrent bien les paroles du premier couplet :

---

<sup>89</sup> JUDAS PRIEST, *British Steel*, CBS Records, 1980.

<sup>90</sup> ROBERT Philippe, CABOT Jean-Sylvain, 2010, *op. cit.*, p. 42.

« <i>Breaking the Law</i> »	« enfreindre la loi »
There I was completely wasting, out of work and down all inside it's so frustrating as I drift from town to town feel as though nobody cares if I live or die so I might as well begin to put some action in my life	J'étais là totalement désœuvré, sans travail et déprimé tout à l'intérieur est si frustrant alors que je déambule de ville en ville il semble que tout le monde se moque que je vive ou meure je devrais tout autant mettre de l'action dans ma vie

Figure 6. Extrait des paroles du titre « *Breaking the Law* » de Judas Priest.

Nous pouvons, pour terminer, ajouter l'impact du titre « *You Don't Have to Be Old to Be Wise* » (« pas besoin d'être vieux pour être sage »), véritable hymne à l'adolescence.

Nous verrons plus loin, au sujet du Black Metal, que le sentiment d'ennui ou de désœuvrement, a aussi souvent été un moteur pour la création musicale, comme il l'avait d'ailleurs été auparavant pour Black Sabbath à leurs débuts. Si ce n'est que chez ces derniers, la musique constituait davantage une échappatoire à un contexte défavorisé, plutôt qu'une volonté de marginalisation.

Un autre groupe ayant marqué de manière notable la NWOBHM et le Heavy Metal en général : Iron Maiden a été une forte source d'influences pour de nombreuses formations. Iron Maiden sort son premier album éponyme<sup>91</sup> à la même date que *British Steel*. Ici aussi, les tempi sont très rapides. Les compositions d'Iron Maiden sont en revanche plus complexes que celles de leurs compatriotes. Une bonne partie des titres font entendre des changements de tempi, voire de mesure et de métrique. Chez eux, les deux guitares et la basse fonctionnent encore davantage comme un trio que comme une base uniforme. L'utilisation de la métrique ternaire est employée pour donner à la musique un côté épique, notamment sur le titre instrumental « *Transylvania* ». Le fait que la deuxième note sur les premiers et troisièmes temps soit systématiquement doublée accroît la sensation d'empressement et accentue le caractère épique du titre.

---

<sup>91</sup> IRON MAIDEN, *Iron Maiden*, EMI Records, 1980.





Figure 7. Début du riff principal extrait du titre « *Transylvania* » d'Iron Maiden.

Vis-à-vis des paroles d'*Iron Maiden*, comme chez Judas Priest, les thématiques de la guerre et de la rébellion sont bien présentes, de manière plus appuyée : le groupe met en scène l'image du paria à travers les différents titres, notamment « *Prowler* » (« rôdeur »), ou encore « *Sanctuary*<sup>92</sup> », comme le montrent les paroles de la chanson : « give me sanctuary from the law » (« permet moi d'échapper à la justice »). L'image d'une jeunesse en rébellion et en fuite est également de mise chez Iron Maiden, plus particulièrement avec le titre « *Running Free* » :

« *Running Free* »

Just sixteen, a pickup truck,  
out of money, out of luck.  
I've got nowhere to call my own,  
hit the gas, and here I go.

I'm running free, I'm running free

« En liberté »

Tout juste seize ans, un pickup,  
à court d'argent et de chance  
Je n'ai nulle part où aller,  
Met les gaz et j'y vais.

Je suis libre, je suis libre

Figure 8. Paroles de « *Running Free* » premier couplet, d'Iron Maiden.

Parmi les groupes emblématiques de la NWOBHM, Motörhead et son charismatique *frontman*\* Ian Frazer Kilmister, dit « Lemmy » se démarquent rapidement. Selon Robert et Cabot, « Motörhead est en quelque sorte le trait d'union entre le punk et le heavy metal<sup>93</sup>. » En effet, le groupe, et surtout Lemmy affichent une attitude *sex, drugs and rock'n'roll* beaucoup plus exacerbée que les autres groupes de Heavy Metal auparavant. En plus de l'influence du Punk sur Motörhead, nous pouvons également noter celle du *Space Rock* et Rock Psychédélique du groupe Hawkwind, dont Lemmy fut membre, en tant que bassiste, pendant plusieurs années. Motörhead emprunte d'ailleurs son nom à un

<sup>92</sup> Le titre « *Sanctuary* » n'est présent, en 1980, que sur la version nord-américaine de l'album chez Harvest/Capitol Records.

<sup>93</sup> ROBERT Philippe, CABOT Jean-Sylvain, 2010, *op. cit.*, p. 16.

titre de Hawkwind<sup>94</sup> composé par Lemmy. Il signifie, en argot britannique, « consommateur régulier d'amphétamines<sup>95</sup>. »

Musicalement, Motörhead montre une forme de Heavy Metal fortement accélérée, ce que Weinstein nomme le *Speed Metal*. Bien que le terme « speed » signifie avant tout « vitesse » en anglais, il prend avec Motörhead une dimension supplémentaire, liée à la consommation d'amphétamines, également appelées *speed* en argot britannique<sup>96</sup>. Selon plusieurs sources, dont plusieurs interviews de Lemmy, c'est sa consommation excessive de substances illicites qui lui aurait valu, en 1975, d'être remercié par Hawkwind suite à son arrestation à la frontière canadienne pendant une de leurs tournées. Les membres du groupe craignant des complications aux États-Unis, préfèrent le renvoyer en Angleterre<sup>97</sup>. Motörhead se forme donc en 1975 suite à cet épisode. C'est son cinquième album intitulé *Ace of Spades*<sup>98</sup> qui illustre le plus nettement son style et consacre le groupe, « L'une des expressions les plus radicales du metal [...] quelque chose comme le fruit de l'imagination d'un biker accro au speed<sup>99</sup> ». La drogue, notamment les stimulants, sont un thème récurrent chez Motörhead. Des titres tels que « *Motorhead*<sup>100</sup> » emprunté à Hawkwind mais joué à l'accélération, « *White Line Fever*<sup>101</sup> » (« la fièvre de la ligne blanche ») ou encore « *Poison*<sup>102</sup> » évoquent incontestablement la consommation de stupéfiants. Cependant, c'est avant tout la notion d'interdit moral qui fascine le groupe. Si Black Sabbath se passionne pour l'occulte et consacre quelques titres à la critique de la société, comme nous avons pu le voir, Motörhead prône un style de vie rebelle et transgressif dans ses paroles et au travers de sa musique, comme l'avait fait le mouvement Punk.

La musique de Motörhead est jouée à un volume encore plus élevé, et plus vite. Les voix théâtrales qui avaient fait le succès de Black Sabbath ou Judas Priest sont abandonnées. La voix de Lemmy est rauque, jouant davantage sur le rythme de

---

<sup>94</sup> WEINSTEIN Deena, R/2000, *op. cit.*, p. 17.

<sup>95</sup> DALZELL Tom, VICTOR Terry, eds., *The new Partridge dictionary of slang and unconventional English*, Londres, New York, Routledge, R/2013, p. 1529, nous traduisons.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 2107.

<sup>97</sup> SHAPIRO Harry, *Waiting for the Man*, Rosières en Haie, Camion Noir, R/2008 pour la traduction française, p. 228-229.

<sup>98</sup> MOTÖRHEAD, *Ace of Spades*, Bronze Records, 1980.

<sup>99</sup> ROBERT Philippe, CABOT Jean-Sylvain, 2010, *op. cit.*, p. 38.

<sup>100</sup> MOTÖRHEAD, *Motörhead*, Chiswick Records, 1977.

<sup>101</sup> *Idem.*

<sup>102</sup> MOTÖRHEAD, *Bomber*, Bronze Records, 1979.

prosodie que sur la ligne mélodique. Le fait que l'attention du groupe soit plus tournée vers l'aspect rythmique que l'aspect mélodique est d'ailleurs l'une des caractéristiques fondatrices, selon Deena Weinstein, de la naissance d'un nouveau sous-genre : le *Thrash Metal*<sup>103</sup>.

Notons au passage que le Black Metal reconnaîtra plus tard l'influence de Motörhead, notamment en ce qui concerne la vitesse d'exécution, ce côté empressé, sans pour autant revendiquer ou faire un quelconque lien entre l'accroissement des tempi et la consommation de stupéfiants de type stimulants<sup>104</sup>.

Comme nous avons pu le voir à travers ces trois exemples, la NWOBHM est très attachée à l'image du paria et/ou du rebelle. Dans le contexte du Royaume-Uni des années 1980 cela n'est pas une surprise. Les jeunes générations, plus particulièrement celles issues du milieu prolétaire, dont font partie les initiateurs britanniques du Heavy Metal et beaucoup de leurs admirateurs, ont du mal à trouver leur place. Particulièrement marqués par le libéralisme à marche forcée<sup>105</sup> lancé par Margareth Thatcher à la fin des années 1970, les jeunes musiciens prônent alors un refus en bloc des valeurs défendues par la Dame de Fer.



Figure 9. Détail de la pochette du single « Prowler », d'Iron Maiden, édition japonaise.

<sup>103</sup> WEINSTEIN Deena, R/2000, *op. cit.*, p. 48.

<sup>104</sup> FENRIS, *Black Metal 1.0.1*, vidéo, *op. cit.*, voir annexe II, p. 309.

<sup>105</sup> Article en ligne sur le site internet du journal *l'Express* (08/04/2013). Consulté le 14/04/2017. [http://lexpansion.lexpress.fr/actualite-economique/comment-margaret-thatcher-a-marque-l-economie-et-la-societe-britannique\\_1430365.html](http://lexpansion.lexpress.fr/actualite-economique/comment-margaret-thatcher-a-marque-l-economie-et-la-societe-britannique_1430365.html).

Iron Maiden ira jusqu'à mettre Madame Thatcher en scène sur la pochette de l'édition japonaise du single « *Prowler*<sup>106</sup> » (voir la figure 9). La politicienne y est montrée assassinée par Eddie, zombie présent sur tous les *artworks*\* d'albums du groupe.

La NWOBHM a eu une influence importante sur le Black Metal, reconnue notamment par Darkthrone qui intitule en 2007 l'un de ses *singles*\*, *New Wave Of Black Heavy Metal*<sup>107</sup>, en hommage au mouvement britannique. C'est surtout l'aspect rebelle et antisystème que nous retrouverons dans le cadre de l'émergence du Black Metal en Norvège un peu plus tard à la fin des années 1980.

- La critique du Heavy Metal

Black Sabbath, tout comme Deep Purple et Led Zeppelin, entoure sa musique « d'une aura de sorcellerie<sup>108</sup>. » En effet, le groupe est accusé d'avoir fondé un culte satanique, Jimmy Page, de Led Zeppelin, vit quant à lui dans une demeure ayant appartenu à l'occultiste Aleister Crowley<sup>109</sup>. Ce côté occulte effraie les États-Unis, notamment les états du Sud, très religieux et conservateurs, parfois appelés la *Bible Belt* (« ceinture de la Bible<sup>110</sup>»). Le batteur Bill Ward se rappelle d'ailleurs que :

« dans les années 1970, se rendre à Miami en Floride, à Baton Rouge en Louisiane ou entrer à Corpus Christi au Texas n'était pas une mince affaire [...]. Il fallait convaincre le maire de la ville [...]. Ils avaient peur de nous<sup>111</sup>. »

Les vues sur le Heavy Metal de personnalités religieuses américaines, telles que le prêtre baptiste Jeff R. Steele, sont loin d'être élogieuses, qualifiant le genre « de mauvais goût et repoussant, horrible et dangereux<sup>112</sup>. » Même les universitaires, comme le professeur Joe Stuessy, enseignant la musique à l'université de San

---

<sup>106</sup> IRON MAIDEN, *Prowler*, EMI Records, 1980.

<sup>107</sup> DARKTHRONE, *NWOBHM*, Peaceville Records, 2007.

<sup>108</sup> CHRISTIE Ian, R/2007, *op. cit.*, p. 25.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>112</sup> WEINSTEIN Deena, R/2000, *op. cit.*, p. 1. « sick and repulsive and horrible and dangerous. » Nous traduisons.

Antonio au Texas, le voient d'un très mauvais œil, mettant en avant les thématiques du genre comme la « violence et la rébellion extrêmes, les abus de substances, la promiscuité sexuelle, et la perversion et le Satanisme<sup>113</sup>. »

La critique n'est guère plus tendre en ce qui concerne la musique elle-même. En effet, comme la sociologue Deena Weinstein le souligne dès les premières lignes de son ouvrage *Heavy Metal: The Music and its Culture*, le genre a très mauvaise presse aux États-Unis, d'ailleurs les critiques Rock le décrivent ainsi :

« boutonneux, prolo, putride, sans chic, non sophistiqué, anti-intellectuel (mais terriblement prétentieux), lamentable, consternant, épouvantable, horrible, et stupide, à peine de la musique<sup>114</sup>. »

Ces propos montrent bien à quel point le Heavy Metal est considéré, à ses débuts, comme un genre musical emprunt de négativité, impropre à une écoute critique objective, juste utile à pervertir l'auditeur de bon goût. Le sociologue Keith Kahn-Harris appuie encore cette idée dans son ouvrage *Extreme Metal: Music and Culture on the Edge*. Selon lui, « le Metal a toujours attiré une virulente et intense aversion, même de la haine et de la peur<sup>115</sup>. » Le genre a, par ailleurs, été étudié en premier lieu par des criminologues et des psychologues<sup>116</sup>, en tant que phénomène responsable de déviations, avant que les sociologues et les anthropologues ne considèrent son aspect culturel. Tout cela bien avant d'attirer l'attention des musicologues.

Comme nous avons pu le voir dans cette partie, le langage Heavy Metal s'est développé et affirmé au cours d'une décennie, avant de se diversifier avec l'apparition de la NWOBHM. Cette fragmentation, initiée par l'apparition notamment du Speed Metal va se radicaliser, donnant en premier lieu naissance au Thrash Metal, qui ouvrira, avec d'autres, la voie à plusieurs sous-genres underground, qui sont aujourd'hui considérés comme appartenant au Metal extrême.

---

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 2. « extreme violence, extreme rebellion, substance abuse, sexual promiscuity, and perversion and Satanism. » Nous traduisons.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 1. « pimply, prole, putrid, unchic, unsophisticated, anti-intellectual (but impossibly pretentious), dismal, abysmal, terrible, horrible, and stupid music, barely music at all ». Nous traduisons.

<sup>115</sup> KAHN-HARRIS Keith, 2007, *op. cit.*, p.1.

<sup>116</sup> GUIBERT Jérôme, HEIN Fabien, *Les Scènes metal. Sciences sociales et pratiques culturelles radicales*, revue *Volume !*, vol. 5, n°2, 2006, p. 7.

Notons que c'est avec cette fragmentation que le terme Heavy Metal, à la base dénomination pour plusieurs sous-genres devient une entité distincte. Black Sabbath demeure, jusqu'à sa tournée d'adieu en 2017, le plus ancien représentant de ce que nous appelons le Heavy Metal classique, bien que de nombreux groupes plus jeunes continuent de composer et jouer de la musique directement inspirée par les premiers albums du groupe de Birmingham.

D'autre part, soulignons qu'avec la NWOBHM, mais aussi grâce à l'influence du mouvement Punk, la culture *do it yourself*\* se développe. Les groupes prennent en charge beaucoup d'aspects liés à leur musique tels que l'enregistrement, la distribution et même la réalisation des pochettes<sup>117</sup>. Cette culture du « fait maison » avec les moyens du bord sera poussée à l'extrême en Norvège par les premiers groupes de la scène Black Metal.

Pour terminer cette partie consacrée au développement du Heavy Metal, notons que le début des années 1980 voit également apparaître le magazine britannique *Kerrang !*, publié pour la première fois en juin 1981<sup>118</sup>. À l'origine, il s'agissait d'un supplément gratuit du magazine *Sounds*<sup>119</sup>. La création d'une presse spécialisée montre bien l'ampleur du mouvement Metal, et les enjeux commerciaux qu'il commence à présenter à l'époque, malgré, comme nous avons pu le voir, la critique qu'il suscite.

Dans la partie suivante, il sera question de la formation, suite à cette fragmentation, de la frange du Metal extrême, représentée par plusieurs sous-genres ayant eu une influence notable sur le Black Metal, notamment la « première vague » du genre.

---

<sup>117</sup> CHRISTE Ian, R/2007, *op. cit.*, p. 48.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>119</sup> ROBERT Philippe, CABOT Jean-Sylvain, 2010, *op. cit.*, p. 17.

## **2. La première vague du Black Metal au début des années 1980 ou le proto-Black Metal et le Metal extrême**

Dans cette deuxième sous-partie, nous poursuivrons la généalogie du Black Metal en abordant les groupes de la première vague, formés entre 1979 et 1983.

Les quatre formations dont il sera question, Venom, Mercyful Fate, Hellhammer devenu Celtic Frost et Bathory, ont la particularité, à différentes échelles, d'avoir, en quelque sorte, prophétisé l'apparition du Black Metal, ou tout du moins, eu le rôle de pionniers dans sa construction, ainsi que dans celle, plus largement du Metal extrême. Précisons également, que bien que largement cités, dans la plupart des sources traitant du Black Metal, comme instigateurs de la première vague et par là-même du Black Metal, ces groupes sont trop souvent simplement évoqués, de manière plus ou moins anecdotique. En effet, la plupart des « biographes » du Black Metal font très largement l'impasse sur leur rôle réel, et s'ils sont quasi-systématiquement mentionnés, leur impact exact n'est jamais clairement explicité.

Notons également que dans la totalité des sources que nous avons utilisées, les quatre groupes sont invariablement cités. Cela ne laisse que peu de doutes sur la véracité de leur statut de première vague, ou plutôt proto-Black Metal. « Proto » pour « prototype » car, comme nous allons le voir ici, bien qu'ils aient fourni le terreau nécessaire à la croissance du Black Metal, ils n'en sont pas vraiment, ils constituent davantage un mouvement hétéroclite, aussi bien musicalement qu'extra-musicalement, ayant chacun fourni des éléments clefs.

Nous procéderons dans cette partie de manière thématique, approchant chacun de ces quatre groupes, en tentant d'analyser les apports dont ils ont été les auteurs, ainsi que les raisons de leur titre de première vague du Black Metal. Dans une première sous-partie nous verrons les réactions qu'ils ont suscitées chez les musiciens de la seconde vague et tenterons ainsi de comprendre ce qui leur vaut le titre de « première vague » alors qu'aucun ne s'est jamais réellement considéré comme groupe de Black Metal. Nous aborderons aussi dans cette première sous-partie les influences que les quatre groupes revendiquent. Suivront des analyses de leurs langages musicaux, prenant en compte aussi bien la production sonore,

l'instrumentation, et les structures. Enfin, il sera question de leurs postures extra-musicales, ceci incluant leurs imageries ainsi que les paroles.

#### a. Les groupes de la première vague et leur influence

Il nous apparaît comme une évidence que les groupes de la première vague sont bien plus qu'une simple transition échelonnée entre Heavy Metal et Black Metal. En effet, en observant divers témoignages, il semblerait que les collectifs ont à cœur, durant les années 1980, de créer quelque chose de nouveau, tout en s'inspirant de leurs prédécesseurs, loin d'être limités au Heavy Metal seul.

En effet, le cas de cette première vague est assez problématique. Dans les années 1980, les quatre formations ne s'auto-intitulent pas proto-Black Metal, cette étiquette leur est attribuée bien plus tard, en raison de leur influence décisive sur la scène norvégienne. Ils sont réellement, chacun à leur façon, à la croisée des genres et des influences. En effet, comme le rappelle très justement le journaliste Daniel Ekeroth « Il n'y avait pas de genres death metal ou black metal à ce moment là, juste un corpus encore non-étiqueté de musique, nouvelle et violente<sup>120</sup>. »

Comme nous allons le voir, Venom se situe entre le Thrash Metal, le Punk et le Heavy Metal de Black Sabbath. Mercyful Fate est à la confluence du Heavy et du Thrash Metal. Celtic Frost est considéré comme une influence majeure autant sur le Black Metal que sur le Death Metal, et est même qualifié de « proto-black/death metal<sup>121</sup> ». Quant à Bathory, son fondateur « va même jusqu'à revendiquer avoir inventé le terme « death metal » dans une interview en octobre 1984<sup>122</sup>. »

---

<sup>120</sup> EKEROTH Daniel, *Swedish Death Metal*, New York, Bazillion Points, 2006, p. 32-33. « There were no fixed death or black metal genres at this point, just a still-unlabeled corpus of new, violent music. » Nous traduisons.

<sup>121</sup> MUDRIAN Albert éd., *Precious Metal*, Philadelphie, Da Capo Press, 2009, p. 31.

<sup>122</sup> EKEROTH Daniel, 2006, *op. cit.*, p. 32. « even claimed to have invented the term “death metal” in an interview in October 1984. » Nous traduisons.



- Les groupes de la première vague ou le proto-Black Metal

Considéré comme le premier représentant de la première vague, Venom est formé à Newcastle en 1979 par des membres de plusieurs groupes locaux préexistants. Les musiciens se seraient rencontrés à un concert de Judas Priest plus tôt en 1978<sup>123</sup>. Dans les premiers mois d'existence du groupe, le *line-up*\* est fluctuant, nous retiendrons donc les trois membres les plus marquants de la formation des débuts : Conrad Lant, Jeffrey Dunn et Tony Bray. Dès ses premières apparitions, Venom est considéré comme « l'un des groupes les plus influents de la NWOBHM <sup>124</sup> ». L'influence de Venom est également soulignée par Fenriz, juste après Black Sabbath et Motörhead, comme l'un des instigateurs de la seconde vague du Black Metal<sup>125</sup>. De plus, d'autres musiciens de cette première vague, notamment Thomas Gabriel Fischer de Hellhammer et Celtic Frost, dont la formation est postérieure à celle de Venom, placent également le groupe en tête des influences du genre :

« Au dessus de tout le monde doit se tenir Venom, qui était vraiment le premier de tous ces groupes. Hellhammer, Mercyful Fate et surtout Bathory se sont énormément inspirés d'eux. [...] Le premier album [*Welcome to Hell*] est le prototype pour tous les albums de black metal<sup>126</sup>. »

Cet héritage est en effet bien présent dans l'esprit de la plupart des groupes de Black Metal, première et seconde vagues incluses.

Indiquons également que les membres de Venom sont les créateurs du terme « Black Metal », puisqu'ils sont les premiers à l'utiliser pour titrer leur deuxième album<sup>127</sup> en 1982.

Le deuxième groupe de cette première vague est Mercyful Fate, un quintette originaire du Danemark. Il se forme en 1981 à Copenhague, à partir de la formation Punk/Heavy Metal préexistante Brats<sup>128</sup>. L'ensemble est conduit par le chanteur Kim Bendix Petersen, plus connu sous le pseudonyme King Diamond,

<sup>123</sup> PATTERSON Dayal, 2013, *op. cit.*, p. 7.

<sup>124</sup> CHRISTE Ian, R/2007, *op. cit.*, p. 59.

<sup>125</sup> *Black Metal 1.0.1*, vidéo, *op. cit.*, voir annexe II, p. 309.

<sup>126</sup> PATTERSON Dayal, 2013, *op. cit.*, p. 6. Tom G. Warrior, cité par Dayal Patterson, déclare : « Above everybody must stand Venom, who really were the first of all these bands. Hellhammer, Mercyful Fate, and especially Bathory were hugely inspired by them. [...] the first album is the prototype for all black metal albums. » Nous traduisons.

<sup>127</sup> VENOM, *Black Metal*, Neat Records, 1982.

<sup>128</sup> PATTERSON Dayal, 2013, *op. cit.*, p. 18.

qu'il utilise depuis ses débuts, craignant que les auditeurs éprouvent quelques difficultés à prononcer les patronymes danois<sup>129</sup>. Hank Shermann le guitariste est le seul autre membre à demeurer dans le groupe jusqu'à sa dernière séparation en 2009<sup>130</sup>. Dès qu'il rejoint Brats, King Diamond insiste sur le fait qu'il souhaite prendre une direction davantage Heavy Metal que Punk<sup>131</sup>. Pour mesurer l'influence de Mercyful Fate sur les groupes de la seconde vague, nous pouvons par exemple citer Fenriz de Darkthrone :

« Mercyful Fate était très important. Quand je les écoutais je savais instinctivement que ce n'était pas du heavy metal normal [...] il y avait quelque chose en plus, et c'était l'extrait black metal<sup>132</sup>. »

Comme nous aurons l'occasion de le voir plus tard, ce n'est pas tant l'apport musical de Mercyful Fate qui marquera les musiciens de la seconde vague, mais plutôt les éléments extra-musicaux, que Fenriz qualifie justement d'« extrait black metal ».

Le troisième groupe que nous aborderons est Celtic Frost, anciennement Hellhammer. La formation initiale voit le jour en Suisse, à Nürensdorf, près de Zurich en 1982, sous l'impulsion du guitariste et vocaliste<sup>133</sup> Thomas Gabriel Fischer (alias Tom G. Warrior) et du bassiste Martin Eric Stricker (alias Martin Ain), qui demeureront les seuls membres permanents. Le groupe se sépare en 1984, mais se reforme la même année sous le nom de Celtic Frost. Bien qu'il s'agisse dans ce cas de groupes constitués par le duo Ain/Warrior, Hellhammer et Celtic Frost déploient deux esthétiques finalement assez éloignées mais complémentaires. L'influence de Celtic Frost est probablement celle qui aura touché le panel le plus large de musiciens, leurs titres ayant été très fréquemment repris par des groupes aussi différents que les floridiens d'Obituary (« *Circle of the Tyrants*<sup>134</sup> »), les brésiliens de Sepultura (« *Procreation of the Wicked*<sup>135</sup> ») ou

---

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>130</sup> Page de Mercyful Fate sur *Metal Archives*.  
[https://www.metalarchives.com/bands/Mercyful\\_Fate/182](https://www.metalarchives.com/bands/Mercyful_Fate/182).

<sup>131</sup> PATTERSON Dayal, 2013, *op. cit.*, p. 18.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 17. Dayal Patterson cite Fenriz : « Mercyful Fate was really important. When I was listening to it I knew that it wasn't normal heavy metal [...] it had something extra, and that was the black metal extract. » Nous traduisons.

<sup>133</sup> Nous verrons au cours du point consacré à la voix, pourquoi nous employons le terme « vocaliste » au détriment du terme « chanteur ».

<sup>134</sup> OBITUARY, *Cause of Death*, Roadrunner Records, 1990.

<sup>135</sup> SEPULTURA, *Procreation of the Wicked* EP, Roadrunner Records, 1997.

encore les suédois Marduk (« *Into Crypts of Rays*<sup>136</sup> ») pour ne citer qu'eux. Les titres les plus emblématiques de Celtic Frost ont été repris parfois en plusieurs occasions, par un nombre impressionnant de formations, d'origines géographiques et de genres très variés<sup>137</sup>.

Le quatrième et dernier groupe emblématique de cette première vague est Bathory, formé à Stockholm en 1983. Le trio originel constitué de Jonas Åkerlund, Fredrick Hanoi et Tomas Börje Forsberg<sup>138</sup> (alias Quorthon) devient rapidement un solo, ou *one-man-band*\* mené par ce dernier. L'influence de Bathory est, pour beaucoup, la plus décisive sur le Black Metal des années 1990, autrement dit, la seconde vague. En effet, à l'instar du journaliste Daniel Ekeroth, de nombreux auteurs considèrent Bathory non seulement comme :

« la pierre angulaire de la scène [Metal et plus particulièrement extrême] suédoise toute entière, et probablement comme la plus grande inspiration pour le mouvement black metal norvégien du début des années 1990<sup>139</sup>. »

Nous aurons l'occasion de vérifier l'étendue de leur influence dans les sous-parties suivantes, notamment la question du langage musical et celle des codes extra-musicaux mis en place par cette première vague.

---

<sup>136</sup> MARDUK, *Obedience EP*, Blooddawn Productions, 2000.

<sup>137</sup> Ces informations peuvent être facilement consultées sur le site *Metal Archives*, en effectuant une recherche par titre, des morceaux de Celtic Frost cités précédemment.

<sup>138</sup> Notons que le nom Tomas Börje Forsberg est le vrai nom de Quorthon, qui fut révélé que peu après son décès en 2006, afin d'éviter, selon Dayal Patterson, la divulgation de son lien familial avec Börje Forsberg, propriétaire de Black Mark Productions (maison de disques de tous les albums de Bathory). Cependant, Quorthon ne s'est jamais présenté sous son vrai nom, utilisant préférentiellement son pseudonyme ou bien encore utilisant le nom « Pugh Rogefeldt » (nom d'un artiste de Pop Rock suédois) parmi d'autres, probablement par facétie. Il n'est donc pas surprenant de retrouver ce faux nom chez Fabien Hein et Nicolas Walzer, considérant qu'ils se sont tous les deux appuyés sur *Les Seigneurs du chaos* de Michael Moynihan et Didrik Söderlind, dont la plupart des interviews de Quorthon datent de 1993, comme stipulées dans l'ouvrage publié en 1998 pour la première fois.

<sup>139</sup> EKEROTH Daniel, 2006, *op. cit.*, p. 27. « a cornerstone for the entire Swedish scene, and probably the biggest inspiration for the Norwegian black metal movement of the early nineties. » Nous traduisons.

- La première vague : une synthèse des influences ?

Nous allons étudier dans ce point, comment les groupes de la première vague du Black Metal ont multiplié, pour diverses raisons, les influences musicales. Nous verrons aussi, comment cette synthèse a donné naissance à un langage spécifique.

Ce qui fait de Venom un groupe fondamentalement différent de ses contemporains, c'est la multitude d'influences à laquelle ses membres sont soumis. Venom ne saurait être plus éloigné, sur bien des plans, de ses compatriotes Iron Maiden et Judas Priest. Lorsqu'il est invité à évoquer ses influences musicales, Conrad Thomas Lant (alias Cronos), vocaliste et bassiste de Venom, nous éclaire quelque peu sur la synthèse musicale visée :

« Nous avons grandi avec les groupes de rock dans années 1970 [...] depuis T. Rex à Status Quo à Led Zeppelin à Deep Purple à Judas Priest à AC/DC. Mais j'étais aussi un gros fan de punk, j'aimais les Sex Pistols, The Damned, The Clash, Sham 69, tout ça. J'aimais l'imagerie, la jeunesse qui se dégageait de tout ça. C'était exactement là que nous étions à l'époque. Vivant dans le nord est de l'Angleterre, le punk était la voix de notre frustration [...] Et je me suis dit si nous remettons le *punk* [en italiques dans le texte] dans le metal nous avons une formule gagnante<sup>140</sup>. »

Si les influences Rock, Hard Rock et Heavy Metal n'ont rien de surprenant pour un groupe se formant à la fin des années 1970, celle du Punk nous apporte un indice déterminant sur l'orientation musicale à venir de Venom. En effet, et de bien des manières, le Punk a une importance considérable sur la formation du Metal extrême et par là même du Black Metal. De plus, si nous revenons sur le terme de « formule gagnante » employé par le musicien, nous entrevoyons aisément la volonté de se démarquer des groupes de Heavy Metal en vogue, de proposer quelque chose de résolument différent, mais surtout provocateur, en utilisant comme ingrédient l'un des phénomènes synthétisant le plus efficacement l'essence de la provocation et de la contestation : le mouvement Punk. Renforçant cette idée d'influence, le musicien précise qu'à leurs débuts, les membres de Venom se considéraient comme « faisant semblant d'être un groupe de rock<sup>141</sup> ».

---

<sup>140</sup> PATTERSON Dayal, 2013, *op. cit.*, p. 8. Patterson cite Cronos : « We grew up with the rock bands of the seventies [...] from T. Rex to Status Quo to Led Zeppelin to Deep Purple to Judas Priest to AC/DC. But I was also a big punk fan, I loved the Sex Pistols, The Damned, The Clash, Sham 69, all that. I loved the imagery, the youth of it all. It was very much where we were at that time. Living up in the northeast of England, punk was the voice for our frustration [...] And I thought if we put the punk back into metal then we have a winning formula. » Nous traduisons.

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 12.

Cette idée de faire semblant n'est pas sans rappeler un groupe tel que les Sex Pistols, pur produit marketing formé de toutes pièces et distribué par le producteur Malcom McLaren, bien que dans le cas de Venom, le groupe se soit constitué de lui-même et considère (du moins à ses débuts) l'affaire comme une plaisanterie, plutôt qu'une question de marketing. Ses membres sont d'ailleurs les premiers surpris par leur succès<sup>142</sup>.

Venom qui ne se présente pas comme un groupe sérieux, n'est par ailleurs pas mieux considéré par ses pairs. À leur sujet, Ian Christie écrit :

« Méprisés par leurs contemporains qui ne les prenaient pas au sérieux, les membres de Venom répondent par l'arrogance, créant ainsi un fossé entre le heavy metal traditionnel [...] et le black metal, qui naîtra de leurs entrailles sept ans plus tard<sup>143</sup>. »

Cette arrogance se caractérise aussi bien par l'attitude des membres du groupe, qui clament haut et fort être bien loin de maîtriser leurs instruments respectifs, et se réclament même de cette prise de position typiquement Punk comme le précise d'ailleurs Cronos :

« J'aimais l'arrogance de Johnny Rotten et le fait que la musique était si « intempestive », c'est pourquoi lorsque nous avons enregistré nous n'étions pas vraiment paranoïaques au sujet de l'accordage parfait des guitares, ou que tout soit parfaitement en rythme, c'était plus une question de *feeling* [en italiques dans le texte]<sup>144</sup>. »

Ici, nous pouvons difficilement ignorer l'importance de l'influence des Sex Pistols et notamment de son chanteur Johnny Rotten, sur Venom, le groupe ayant délibérément choisi de faire de l'imprécision (aussi bien au niveau de la justesse des hauteurs de notes que du rythme) une de leurs marques de fabrique. Cependant, c'est bien ce postulat de départ qui donne à Venom son identité, cette volonté de transgression, envers et contre tous les codes esthétiques préexistants

---

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>143</sup> CHRISTIE Ian, R/2007, *op. cit.*, p. 60.

<sup>144</sup> PATTERSON Dayal, 2013, *op. cit.*, p. 12. Patterson cite Cronos : « I loved Johnny Rotten's arrogance and that the music was so « off the cuff », which is why when we did the recording we weren't really paranoid about the guitars being perfectly in tune, or everything being perfectly in time, it was more about the *feel* ». Nous avons choisi ici de traduire « off the cuff » par « intempestive », mais « désinvolte » aurait également pu être employé. De même, le terme *feel* a été traduit par « une question de *feeling* », le mot « feeling » étant très largement employé dans la langue française pour décrire une impression musicale, ainsi nous le considérons plus proche de l'idée exprimée en anglais que si nous l'avions remplacée par une expression française telle que « une question de sensation ».

dans le Heavy Metal. D'ailleurs, nous retrouverons cette arrogance chez les premiers groupes de la seconde vague, qui à peine leur entité formée, sans avoir réalisé le moindre enregistrement studio, feront largement la publicité autour de l'originalité de leur formation.

En ce qui concerne Mercyful Fate, le groupe serait, selon Christie, « la jonction entre le heavy metal classique, [le] power metal et black metal [...] et parvient à éviter de se cantonner à une seule de ces trois tendances<sup>145</sup>. » Le rapprochement avec le Black Metal est plus ténu que chez les trois autres groupes, ainsi que le précise Dayal Patterson :

« De tous les groupes de la première vague, les vétérans danois de Mercyful Fate sont les plus éloignés, musicalement parlant, de ce dont la plupart des gens considèrent maintenant comme « black metal »<sup>146</sup>. »

Comme nous aurons l'occasion de le voir dans la partie concernant les langages musicaux de la première vague, Mercyful Fate aura néanmoins contribué à de nombreux apports de par cette figure de passerelle entre les genres.

Hellhammer, ainsi que les premiers enregistrements de Celtic Frost, sont souvent rapprochés du Punk par les critiques et les journalistes. Cependant, si à leurs débuts, l'inexpérience et les habilités techniques limitées du jeune groupe permettent de les comparer au Punk, Tom G. Warrior, rejette cette filiation spontanée lorsqu'il déclare :

« J'exécrais ces groupes [...] Il y avait seulement un très petit groupe de formations punk pour lesquelles j'avais du respect à l'époque – par exemple, Discharge, qui pour moi, était une révolution, tout comme Venom. [...] Discharge m'a complètement ouvert les yeux. Et pour moi, ils étaient différents des autres groupes de punk – ils avaient une sonorité plus metal. [...] La composante musicale m'a toujours manquée dans le punk. Le metal avait au moins une mélodie et une structure – beaucoup de groupes de punk à l'époque n'avaient aucune mélodie. Bien que Celtic Frost des débuts ait été comparé au punk de nombreuses fois, personnellement je n'aimais pas du tout le punk<sup>147</sup>. »

---

<sup>145</sup> CHRISTIE Ian, R/2007, *op. cit.*, p. 116.

<sup>146</sup> PATTERSON Dayal, 2013, *op. cit.*, p. 17. « Of all the bands of the first wave, Danish veterans Mercyful fate are the furthest away, musically speaking, from what most people now think of as “black metal”. » Nous traduisons.

<sup>147</sup> MUDRIAN Albert éd., 2009, *op. cit.*, p. 33-34. « I loathed those bands [...] There was only a very small group of punk bands I had respect for at the time – for example, Discharge, which to me, was a revolution, much like Venom. [...] Discharge totally opened my eyes. And to me, they were unlike other punk bands – they sounded a lot more like metal. [...] I always missed the music

L'impact et éventuellement l'influence de Discharge sur les membres de Celtic Frost peuvent être expliqués par plusieurs raisons. Notons tout d'abord que ce groupe est originaire de la région des Midlands de l'Ouest où plusieurs scènes musicales se sont déjà formées comme nous avons pu le voir dans la première partie de ce chapitre. Ensuite, le groupe, né au début des années 1980, est considéré par beaucoup comme très influent comme le souligne Ian Glasper dans son ouvrage consacré au Punk britannique :

« Ils ont littéralement inspiré des centaines de groupes d'imitateurs, jusqu'à engendrer leur propre sous-genre [...] non seulement ils ont participé à la formation du punk mais aussi à celle du metal extrême, avec les semblables de Metallica, Slayer et Anthrax les citant tous comme une influence majeure<sup>148</sup>. »

L'explication la plus probable à cette fascination pour Discharge réside sans doute, comme le souligne plus loin Glasper, dans la spontanéité et la nouveauté de leur musique, allant jusqu'à créer leur propre sous genre le *D-Beat* ou *Disbeat*<sup>149</sup>. Au début des années 1980, dans le Heavy Metal comme dans le Punk, beaucoup de choses avaient déjà été faites. Il est donc tout à fait concevable que l'énergie et l'enthousiasme d'un groupe constitué de jeunes gens ait pu susciter l'admiration et fait naître des vocations, aussi bien en Europe qu'outre Atlantique. De plus, l'idée de créer une nouvelle vague musicale était sans doute l'une des préoccupations principales de Celtic Frost, tout comme elle l'était déjà pour les membres de Venom. Comme le souligne Cronos : « le but de Venom a toujours été d'être différents, de créer quelque chose de nouveau<sup>150</sup> ».

Le quatrième groupe de cette première vague du Black Metal, et surtout son fondateur Quorthon, revendique également une forte influence du Punk sur sa musique. Daniel Ekeroth décrit Quorthon comme « un gamin marginal de plus

---

component in punk. Metal at least had a melody and a song structure – a lot of punk at the time didn't have any melody. Although early Celtic Frost has been compared to punk many times, I personally was not into punk at all. » Nous traduisons.

<sup>148</sup> GLASPER Ian, *Burning Britain. The history of Punk 1980-1984*, Oakland, PM Press, R/2014, p. 185. « They inspired literally hundreds of copycat bands, eventually spawning a sub-genre of their own [...] and they not only helped shape the face of punk rock but also that of extreme metal, with the likes of Metallica, Slayer and Anthrax all citing them as a major influence. » Nous traduisons.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>150</sup> PATTERSON Dayal, 2013, *op. cit.*, p. 9. Patterson cite Cronos : « [Venom's] goal was always to be different, to create something new ». Nous traduisons.

sauvé par le mouvement punk de la fin des années 1970<sup>151</sup>. » La scène Metal suédoise était très limitée au début des années 1980, c'est dans des groupes de Punk et d'*Oi !* (genre issu de la scène *Street Punk* emprunt d'un esprit patriotique plutôt proche politiquement de l'extrême gauche<sup>152</sup>) que le futur frontman de Bathory va œuvrer<sup>153</sup>. Ce sont d'ailleurs des divergences stylistiques qui conduiront à la séparation du trio après l'enregistrement de quelques titres pour la compilation *Scandinavian Metal Attack*<sup>154</sup> au début de l'année 1984<sup>155</sup>. En effet, « Jonas, et Fredrick aimaient plutôt des groupes comme Iron Maiden et Judas Priest, et Quorthon voulait être plus extrême que tous les groupes aux alentours<sup>156</sup>. » C'est bien de la fureur du Punk avec GBH, ou encore des « classiques » du Heavy Metal comme Motörhead et Black Sabbath que les influences de Quorthon se dessinent. Le jeune musicien a à cœur de produire une musique d'une violence inédite<sup>157</sup>, et cherche à créer une alchimie grâce à « Une combinaison de l'implacable brutalité crue des groupes de punk hardcore [...] et l'atmosphère sombre et les paroles sinistres de qui avaient été abordées par Venom et Mercyful Fate<sup>158</sup> ». Comme Discharge, qui fait également partie des influences de Bathory<sup>159</sup>, GBH est un groupe de la seconde vague du Punk britannique, originaire de Birmingham. Ses membres sont, selon Ian Glasper « Inspirés par l'ethos punk selon lequel tout le monde et n'importe qui peut être dans un groupe s'il le veut<sup>160</sup> ». Selon nous, c'est cet *ethos* qui séduit également les membres de Celtic Frost, et qui sera toujours d'actualité dans les années 1990 avec la seconde vague du Black Metal, avant que le genre évolue et développe une forme d'élitisme esthétique.

---

<sup>151</sup> EKEROTH Daniel, 2006, *op. cit.*, p. 27. « another marginalized kid saved by the punk movement of the late 70's. » Nous traduisons.

<sup>152</sup> HEIN Fabien, 2004, *op. cit.*, p. 123.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>154</sup> BATHORY, OZ, ZERO NINE, SPITFIRE, TRASH, *Scandinavian Metal Attack*, Wave, 1984.

<sup>155</sup> EKEROTH Daniel, 2006, *op. cit.*, p. 31.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 29. « Jonas and Fredrik were more into bands like Iron Maiden and Judas Priest, and Quorthon wanted to be more extreme than any band around. » Nous traduisons.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>158</sup> PATTERSON Dayal, 2013, *op. cit.*, p. 27. « A combination of the unrelenting raw brutality of punk hardcore bands [...] and the dark atmosphere and sinister lyrics that had been touched upon Venom and Mercyful Fate ». Nous traduisons.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>160</sup> GLASTER Ian, R/2014, *op. cit.*, p. 54. « Inspired by the punk ethos that anyone and everyone could be in a band if they wanted to ». Nous traduisons.



## b. Les langages musicaux des groupes de la première vague

Si Venom, Mercyful Fate, Celtic Frost et Bathory ont eu une influence décisive sur la seconde vague du Black Metal, c'est notamment grâce à leurs langages musicaux. Chacun de ces groupes présente des spécificités qui auront un impact particulier. Nous nous proposons donc, dans cette partie, d'examiner dans un premier temps la production sonore employée par chacun des groupes. Dans un deuxième point, nous observerons l'instrumentation ainsi que les techniques de jeu. Ensuite, nous verrons le traitement de la voix, puis nous terminerons par l'analyse des structures et de l'écriture harmonique de plusieurs titres, choisis en raison de l'intérêt dont ils feront l'objet durant la décennie suivante, notamment sous forme de reprises par de nombreux groupes. Pour plus de clarté chronologique, ainsi que pour limiter judicieusement le nombre de références, nous nous focaliserons majoritairement, sauf mention contraire, sur les premiers enregistrements de chacun des groupes, c'est-à-dire *Welcome to Hell*<sup>161</sup> (« Bienvenue en enfer ») et *Black Metal* de Venom, *Melissa*<sup>162</sup> de Mercyful Fate, *Morbid Tales*<sup>163</sup> (« Contes morbides ») de Celtic Frost, et *Bathory*<sup>164</sup> de Bathory.

- La production sonore

La production sonore, ou encore appelée « cachet sonore », présente une importance décisive dans le Heavy Metal. Elle permet à l'auditeur averti d'identifier quasi instantanément un genre, une scène voire un groupe particulier.

Ian Christie considère que « Venom réalise un coup de génie en jetant aux ordures toute la part de sophistication du rock pour la remplacer par un tourbillon chaotique et excitant<sup>165</sup>. » Il ajoute que « La musique de Venom est un tas d'immondices et de sons déformés où seule la vitesse compte<sup>166</sup> ». En effet, cette esthétique du désordre, du bruit, du chaos et de la laideur assumée aura un écho

---

<sup>161</sup> VENOM, *Welcome to Hell*, Neat Records, 1981.

<sup>162</sup> MERCYFUL FATE, *Melissa*, Roadrunner Records, 1983.

<sup>163</sup> CELTIC FROST, *Morbid Tales* EP, Noise Records, 1984.

<sup>164</sup> BATHORY, *Bathory*, Black Mark Production, 1984.

<sup>165</sup> CHRISTIE Ian, R/2007, *op. cit.*, p. 59.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 59.

tout particulier chez la seconde vague, encore plus avide de transgression que ses prédécesseurs.

La musique de Venom, comme nous avons pu le voir précédemment, est décrite à grand renforts de termes péjoratifs, cependant juxtaposés à des expressions non dénuées d'admiration. Elle marque en quelque sorte le point de départ du Black Metal par de nombreux facteurs. Pourtant, à leurs débuts, la volonté des membres de cette formation est, selon leurs propres dires, de synthétiser des éléments musicaux et extra-musicaux tirés des « meilleurs groupes » afin de former « le groupe ultime<sup>167</sup> ». Pour ce faire, ils vont tenter de puiser l'inspiration chez certains de leurs compatriotes comme l'explique Cronos :

« Nous avons donc pris le heavy de Motörhead, le côté doom, satanique de Black Sabbath, le cuir et les clous de Judas Priest, le côté pyrotechnique de Kiss et nous avons combiné le tout<sup>168</sup>. »

Malgré leur volonté de faire office de référence musicale, les membres de Venom n'ont pas bonne presse, on déplore leur manque de technique. Le groupe est perçu comme « incapable de maintenir un tempo régulier<sup>169</sup> » et est accusé de masquer la faiblesse de leurs enregistrements « invariablement noyés par la réverbération et la distorsion<sup>170</sup> » donnant au rendu final « un son sale, chaotique<sup>171</sup> ». C'est cependant cette production si particulière qui séduira les membres de la seconde vague. En effet, Fenriz cite la « production pourrie<sup>172</sup> » de Venom comme l'un des facteurs d'influence principaux du groupe de Newcastle. C'est en effet ce son bien

---

<sup>167</sup> PATTERSON Dayal, 2013, *op. cit.*, p. 8.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 8. Patterson cite Cronos : « So we took the heaviness of Motörhead, the doomy, Satanic side of Black Sabbath, the leather and studs of Judas Priest, the pyrotechnic side of Kiss and combined it all. » Nous prenons ici le parti de traduire « heaviness » par « le côté heavy », faisant ainsi référence directe au style résolument Heavy Metal de Motörhead, plutôt que par l'adjectif « lourdeur ». De même, « doomy » est traduit par « côté doom », considérant que nous avons précédemment évoqué le sous-genre Doom, concernant le langage musical de Black Sabbath. En effet, lorsque l'on aborde le Heavy Metal, il n'est pas rare de croiser des adjectifs issus d'anglicismes, directement dérivés des noms de genres et sous-genres, ils permettent au lecteur et à l'auditeur d'avoir rapidement une idée précise de la musique en question.

<sup>169</sup> ROBERT Philippe, CABOT Jean-Sylvain, 2010, *op. cit.*, p. 22.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 22. Notons que les trois remarques précédentes au sujet de Venom ont à l'évidence été empruntées à Ian Christe (*Sound of the Beast*, p. 59) que les auteurs critiquent très vivement dans les pages suivantes, en raison de son jugement sur le Black Metal, qu'ils considèrent comme « dépassé » et « quelque peu réactionnaire ».

<sup>172</sup> *Black Metal 1.0.1* (vidéo), *op. cit.*, voir annexe II, p. 309. « rotten production ». Nous traduisons.

spécifique qui séduit les Norvégiens de la seconde vague, à l'image du bassiste de Mayhem, Jørn Stubberud (alias Necrobutcher) qui déclare au sujet de Venom :

« c'était le meilleur truc que j'avais écouté ; le plus cru, le plus dur, le plus cool, tout [...] était plus cool que tout ce qu'il y avait à l'époque<sup>173</sup>. »

Selon Dayal Patterson, c'est en effet le caractère « primitif » ainsi que « le côté cru du son » et « la nature chaotique du jeu instrumental et de la production » qui séduisent<sup>174</sup>.

À l'écoute de *Welcome to Hell*, l'aspect hétéroclite qui ressort de l'album est dû au fait qu'il s'agit plutôt d'une compilation de diverses phases d'enregistrement. En effet, plusieurs titres sont issus de la *démo*\* *Demon*<sup>175</sup>, d'autres extraits du single *In League With Satan*<sup>176</sup>, les autres morceaux ont été enregistrés pour compléter l'album.

Quant au deuxième album du groupe, *Black Metal*, la production sonore est améliorée, notamment grâce à une technique musicale supérieure, une meilleure écriture autant au niveau des riffs que des mélodies comme le souligne Dayal Patterson<sup>177</sup>.

Chez Mercyful Fate, la production est beaucoup plus « propre » comme en témoignent les premières secondes de l'album *Melissa*. Le groupe ayant, à l'évidence, basé ses standards sur le modèle Heavy Metal de formations comme Judas Priest.

En ce qui concerne Celtic Frost, lorsqu'ils entrent en studio en 1984, les membres sont tout à fait conscients des erreurs faites lors de leur première expérience à Berlin chez le producteur Horst Müller, à l'occasion de l'enregistrement d'*Apocalyptic Raids* de Hellhammer. « Nous avons appris notre leçon<sup>178</sup> ». Les jeunes musiciens suivront donc les conseils de Müller, pour un résultat aussi bien auditivement que thématiquement moins brouillon. Cependant, la production

---

<sup>173</sup> PATTERSON Dayal, 2013, *op. cit.*, p. 6. Patterson cite Necrobutcher : « it was the best thing I'd ever heard ; the rawest, the toughest, the coolest, everything [...] was cooler than anything else at that time. » Nous traduisons.

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 11-12.

<sup>175</sup> VENOM, *Demon* (demo), Indépendant, 1980.

<sup>176</sup> VENOM, *In League With Satan*, (single) Neat Records, 1981.

<sup>177</sup> PATTERSON Dayal, 2013, *op. cit.*, p. 13-14.

<sup>178</sup> MUDRIAN Albert éd., 2009, *op. cit.*, p. 37. « We've learned our lesson ». Nous traduisons.

générale reste crue et similaire au son proposé par Hellhammer comme la décrit Dayal Patterson :

« Les pistes [...] auraient pu s'enorgueillir d'un son beaucoup plus serré, plus épais et professionnel que tout ce qui avait été enregistré par Hellhammer, en présentant même une touche de groove, mais elles étaient néanmoins taillées dans la même étoffe<sup>179</sup>. »

La production et l'enregistrement du premier album éponyme de Bathory peuvent être qualifiés de « minimalistes au possible<sup>180</sup>. » Le cachet sonore est ici très proche de ce que nous avons pu entendre chez Venom et Celtic Frost. Avec *Bathory*, Quorthon semble vouloir « s'inspirer de la NWOBHM » afin d'en offrir « une version brute de décoffrage, réalisée avec si peu de moyens que le son ne pouvait en être que brouillé<sup>181</sup>. »

Comparativement, le cachet sonore volontairement « sale » de *Bathory* se rapproche plus de celui de Venom pour *Welcome to Hell* que de *Morbid Tales* de Celtic Frost. Le son de *Melissa* demeure le plus propre, ainsi que le plus proche de la NWOBHM. Notons que *Bathory*, tout comme *Melissa* de Mercyful Fate, fera l'objet d'une édition *remasterisée*\*<sup>182</sup>.

Pour conclure ce point consacré à la production sonore chez les groupes de la première vague du Black Metal, nous ajouterons l'observation suivante de Théo Lessour, qui selon nous résume idéalement l'esthétique des deux vagues :

« La saleté du son transfère une aura authentique. La technologie qui est le premier outil de la *ratio* doit être enrôlée dans le monde du jouer faux, du foiré, du loupé. [...] La technologie et les matières sonores peuvent alors devenir des agents hostiles, agressifs, pathogènes<sup>183</sup>. »

Le travail réalisé durant le passage en studio apparaît alors, non pas comme une manière de « polir » le son brut des groupes comme le voudrait « la *ratio* » évoquée par Lessour, mais au contraire de conserver un « grain » ou une « patte » conférant à la musique son aspect profondément transgressif. La recherche

---

<sup>179</sup> PATTERSON Dayal, 2013, *op. cit.*, p. 48. « Tracks [...] might have boasted a far tighter, chunkier and more professional sound than anything recorded by Hellhammer, even introducing a hint of groove to the mix, but they were nonetheless cut from the same cloth. » Nous traduisons.

<sup>180</sup> ROBERT Philippe, CABOT Jean-Sylvain, 2010, *op. cit.*, p. 72.

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>182</sup> Lorsque nous abordons les premiers albums d'un groupe, il est souhaitable de se référer en priorité aux enregistrements initiaux et non aux versions « remastered » souvent plus facilement trouvables dans le commerce ou sur Youtube.

<sup>183</sup> LESSOUR Théo, 2015, *op. cit.*, p. 82-83.

d'authenticité occupe une place centrale dans l'esthétique de la seconde vague, comme nous l'observerons plus loin.

- Formation instrumentale et innovations

La formation instrumentale chez Venom recèle également des particularités notables. Premièrement, les changements de line-up ont poussé les musiciens à adapter la musique à leur effectif. Deuxièmement, lors du départ de l'un de ses membres après l'enregistrement de la première démo du groupe en 1980, le second guitariste doit remplacer le bassiste<sup>184</sup>. La logique de quatuor mise en place par la plupart des groupes de la NWOBHM est alors caduque. Le dialogue entre les deux guitares n'est désormais plus possible, le groupe oriente donc ses compositions vers une écriture plus verticale. Le son du groupe est affecté par ce changement. Ne disposant pas d'un amplificateur pour la guitare basse, Cronos utilise un dispositif pour guitare à la place. Ce détail fournit au groupe un son atypique qu'il conservera durant le reste de sa carrière. Notons que ce procédé n'est pas une nouveauté, il a été utilisé par Lemmy. Motörhead est par ailleurs régulièrement cité par les membres de Venom comme étant une de leurs principales influences. Cette réduction de la formation, jusqu'alors classique du quatuor, n'est pas un fait isolé chez les groupes de la première et seconde vague du Black Metal. Certaines formations réduisent leur effectif de scène au minimum : par exemple, le groupe Inquisition se compose de seulement deux membres prenant en charge la voix et la guitare pour l'un, la batterie pour l'autre.

Au sujet de Celtic Frost, le batteur Stephen Priestly, qui rejoint Tom G. Warrior et Martin Ain, à partir de 1984, déclare : « Nous ne savions pas vraiment jouer – c'était plus une question d'image<sup>185</sup>. » Plus loin, il évoque même les difficultés qu'il avait eu à maîtriser la partie de batterie lors de l'enregistrement du titre « *Into Crypts of Rays* » et comment Tom G. Warrior utilisait systématiquement une pédale Wah-wah pour les soli de guitare, afin de camoufler les imperfections

---

<sup>184</sup> PATTERSON Dayal, 2013, *op. cit.*, p. 9.

<sup>185</sup> MUDRIAN Albert éd., 2009, *op. cit.*, p. 33. « We couldn't really play – it was more about the image. ». Nous traduisons.

de son jeu peu assuré<sup>186</sup>. Néanmoins, le trio met tout en œuvre pour aller jusqu'au bout de ses idées et parvient à marquer les esprits.

Comme nous l'avions brièvement évoqué plus haut, Bathory ne demeure pas un trio très longtemps. Dès 1984, le groupe devient un one-man-band. Selon son ancien comparse Jonas Åkerlund, Quorthon « n'avait pas vraiment *besoin* [en italique dans le texte] d'autres musiciens, car il était si talentueux qu'il pouvait tout faire lui-même. [...] c'était un musicien très doué<sup>187</sup>. » Le fait est cependant assez rare, voire inédit, dans les années 1980 selon Dayal Patterson<sup>188</sup>. D'ailleurs, comme il le précise très justement, que Quorthon ait composé et enregistré seul, à l'exception de quelques musiciens de session, depuis 1984, rend légitime le fait que Bathory ne se soit jamais produit sur scène<sup>189</sup>. De plus, cette innovation, qui naquît plus d'un concours de circonstances que d'une volonté d'indépendance, sera exploitée par un très large nombre de musiciens de Black Metal de par le monde, dès les années 1990. Ainsi, nous pouvons citer les projets solos Burzum, Isengard, Striborg, ou encore Leviathan parmi une multitude de noms. Grâce à l'influence de Bathory en la matière, le Black Metal de la seconde vague va se départir de la nécessité de jouer sur scène.

Dans le registre de ce que nous pouvons qualifier d'innovations marquantes, notamment pour la seconde vague du Black Metal, il convient de mentionner les pistes faisant entendre davantage qu'un titre musical, autrement dit, les extraits incorporant la description auditive d'une scène ou encore participant à l'intégration d'une « ambiance ». Venom tente une telle incorporation avec le titre « *Buried Alive* » et ses effets sonores. En effet, si le groupe n'avait bénéficié que de trois jours pour enregistrer les pistes additionnelles pour *Welcome to Hell*, le studio leur accorde une semaine pour *Black Metal*, leur deuxième album. « Le temps additionnel accordé leur permet de travailler sur les éléments théâtraux de leur musique<sup>190</sup> ». Le titre « *Buried Alive* » (« enterré vivant » en français) est le

---

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>187</sup> PATTERSON Dayal, 2013, *op. cit.*, p. 28. Patterson cite Åkerlund. « [He] didn't really *need* any other musicians, because he was so talented he could do it all himself. [...] he was a very gifted musician. » Nous traduisons.

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 13. « The extra time allowed them to build on the theatrical elements of their music », nous traduisons.

résultat de cette expérience. La piste commence par la mise en scène d'une cérémonie d'enterrement, avec la lecture d'un verset de *la Bible*, ironiquement lue par une voix modifiée, alors que l'on entend le son de la terre recouvrant le cercueil.

Pour recréer les sons requis, les musiciens utilisent des pioches, un grand seau dans lequel ils placent des microphones avant de le remplir progressivement de boue<sup>191</sup>. Le succès de ce titre ne se fera pas attendre, le journaliste Malcolm Dome le qualifiera, dans son article pour le magazine *Kerrang!*, comme « la plus efficacement effrayante chanson d'horror/rock depuis le numéro original de *Black Sabbath*<sup>192</sup>. » Cette idée d'adjoindre aux morceaux des interludes descriptifs n'est en effet pas nouvelle dans le Heavy Metal, mais elle va séduire les autres groupes de la première vague ainsi que ceux de la seconde.

Celtic Frost est en quête d'originalité. En effet, sur leur premier EP, *Morbid Tales*, les musiciens font appel à deux interprètes supplémentaires : le violoniste Oswald Spengler et la chanteuse Hertha Ohling<sup>193</sup>, tous les deux de formation classique. Celtic Frost fait partie des rares groupes des années 1980 à employer à des musiciens issus du monde de la musique savante, en particulier à des fins expérimentales. Comme le précise Tom G. Warrior, il fut très difficile pour le trio d'expliquer aux deux musiciens ce qu'ils attendaient d'eux, en raison de leurs propres lacunes en matière de lecture ou d'écriture de notes, aucun d'entre eux ne maîtrisant ces techniques<sup>194</sup>. De plus, selon lui, il était également difficile d'obtenir ce qu'il avait en tête de la part des musiciens, la mauvaise image du Metal dans « les cercles classiques<sup>195</sup> » leur portant préjudice. Cette initiative sera beaucoup plus répandue durant la décennie suivante. À titre d'exemple, le groupe britannique Cradle of Filth qui fait appel à une soprano jusque sur scène, ou encore les autrichiens de Dornenreich qui comptent un violoniste permanent dans leur line-up. Les titres « *Danse Macabre* » et « *Nocturnal Fear* », introduisant la

---

<sup>191</sup> PATTERSON Dayal, 2013, *op. cit.*, p.13.

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 13. Patterson cite Malcolm Dome : « the most frighteningly effective horror/rock song since the original 'Black Sabbath' number. » Nous traduisons.

<sup>193</sup> MUDRIAN Albert éd., 2009, *op. cit.*, p. 38.

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 39.

chanteuse et le violon, sont néanmoins enregistrés et figurent sur *Morbid Tales* malgré les réticences.

Pour Bathory, nous noterons la piste d'introduction de l'album éponyme, intitulée « *Storm of Damnation* » (« Orage de la damnation ») qui, comme le titre « *Black Sabbath* » sorti en 1970, fait entendre un orage distant ainsi que le son d'une cloche.

- La voix

La voix est un élément très important dans l'univers du Heavy Metal. En effet, la manière dont elle est utilisée, comme une technique instrumentale à part entière, permet très souvent à l'auditeur de déterminer en présence de quel genre musical il se trouve. Nous verrons dans ce point ce qu'il en est chez les groupes de la première vague du Black Metal, et comment leurs expérimentations en la matière ont placé les jalons pour les groupes du Metal extrême, y compris le Black Metal. Nous prenons ici la décision de ne plus employer le terme « chanteur » systématiquement, considérant que « voix » ne signifie pas nécessairement « chant ». Comme nous allons pouvoir l'observer en raison des nombreuses techniques vocales excluant le chant dans le sens de *bel canto*, il nous est apparu plus judicieux d'employer le terme *vocaliste*, traduction du terme anglais « *vocalist* » que nous pourrions définir comme « musicien en charge de l'aspect vocal ». Ainsi, sans exclure le chant de type *bel canto*, le terme *vocaliste* inclus tout aussi bien une palette très large de possibilités.

Chez Venom, la voix oscille entre le chant, à la justesse parfois relative, et le chanté/parlé. À titre d'exemple<sup>196</sup>, voyons « *In League With Satan* », extrait du premier album du groupe.

---

<sup>196</sup> Pour la légende des notations musicales, voir Annexe III, p. 310.



Figure 10. 1<sup>er</sup> couplet (riff A) et refrain (riff B) du titre « *In League With Satan* » de Venom.

Dans cet exemple, le refrain est clairement chanté, à l'unisson avec la guitare et la basse. Quant aux couplets, le texte est parlé sur une hauteur déterminée, chaque syllabe prononcée approximativement sur un quart de temps, la dernière faisant entendre un changement de hauteur vers une note plus grave. Les accents sont marqués sur les mots « Satan » et « Hell » (« enfer » en français) au début du premier couplet. L'héritage de la NWOBHM est perceptible sur le refrain chanté, celui du Punk sur les couplets avec le *sprechgesang*.

King Diamond du groupe Mercyful Fate est quant à lui une source d'inspiration pour les chanteurs, surtout du point de vue scénique et expressif :

« il se livre à d'in vraisemblables performances vocales, où, soudainement, d'une seconde à l'autre, l'on passe du falsetto d'un castrat au grognement d'une bête à l'agonie<sup>197</sup> ».

Bien qu'il n'emploie pas réellement le cri caractéristique du Black Metal, King Diamond marque les musiciens de la seconde vague par sa versatilité vocale. C'est selon nous la propension de son chant à changer subitement, à surprendre et ainsi à s'inscrire dans une certaine forme de théâtralité qui fait date.

<sup>197</sup> ROBERT Philippe, CABOT Jean-Sylvain, 2010, *op. cit.*, p. 70.

La voix, chez Celtic Frost, semble avoir une nouvelle importance centrale. Les Suisses furent, probablement, parmi les premiers groupes à utiliser une voix féminine<sup>198</sup>. C'est dans le titre « *Danse Macabre* » que le groupe se livre à une exploitation audacieuse de divers registres vocaux. C'est probablement le morceau le plus surprenant de l'album sur bien des points, et il traduit, selon nous, la volonté de Celtic Frost, dès ses débuts, de ne pas se cantonner à un style musical en particulier, mais d'expérimenter au-delà des frontières du Heavy Metal. Pendant environ quatre minutes, nous pouvons entendre l'ostinato quasi ininterrompu joué par les crotales, auquel se superposent des gongs, quelques *clusters* joués au piano, des *glissandi* au violon ainsi que des arpèges très rapides joués dans le registre aigu. À ce « foisonnement bruiteux » s'ajoutent, d'une part la voix étranglée de Tom G. Warrior, semi-chantée semi-grognée, fredonnant une mélodie rappelant une berceuse, d'autre part une respiration féminine, une multitude de cris et autres voisements, soumis à des effets, notamment le *loop*\*\*\*, et la voix parlée répétant, comme une incantation : « *come to me* » (« vient à moi »). Sans nul doute, un tel titre a pour but de faire naître chez l'auditeur une certaine forme de malaise, le préparant ainsi au final de *Morbid Tales*.

Au plan de la voix, nous pouvons la décrire comme étant rauque, à la fois parlée, criée et chantée, faisant parfois entendre clairement certaines hauteurs. Dayal Patterson mentionne une particularité dans les habitudes vocales de Tom G. Warrior qui fera date dans l'univers du Heavy Metal et notamment du Black Metal :

« il parsemait son chant avec d'inattendus éclats d'enthousiasme, lançant souvent un « hey », ou de manière plus célèbre un « ouuuhh ! » Ce dernier deviendra en quelque sorte une marque de fabrique, et qui dans les cercles metal est désormais affectueusement connu comme le « death grunt », apparaissant un nombre innombrable de fois dans les enregistrements de metal et de black metal postérieurs, un signe de la profonde influence du groupe<sup>199</sup>. »

---

<sup>198</sup> MUDRIAN Albert éd., 2009, *op. cit.*, p. 39.

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 49. « he peppered his vocals with unexpected bursts of enthusiasm, often throwing in a “hey”, or more famously, an “uuuuuurgh!” The latter would become something of a trademark, and in metal circles has become fondly known as the “death grunt,” appearing innumerable times in later metal and black metal recordings, a sign of the band’s profound influence. » Nous avons ici choisi de transcrire l'interjection originale « uuuuuurgh! » en « ouuuhh ! », cette proposition nous semblant plus proche de la phonétique française. En ce qui concerne l'expression « death grunt », elle pourrait être traduite par « grognement death », « death » ne pouvant être traduit car il

Le fameux *death grunt* est en effet présent dans les enregistrements de très nombreux vocalistes : il est en quelque sorte au Metal extrême ce qu'est le cri Wilhelm<sup>200</sup> au cinéma hollywoodien : un clin d'œil. Bien qu'il s'agisse probablement aujourd'hui plus d'un réflexe inconscient de la part des plus jeunes générations de musiciens afin de « sonner Metal », il n'en demeure pas moins un élément distinctif. Cependant, selon le vocaliste lui-même, le death grunt est beaucoup plus ancien :

« J'ai entendu le « death grunt » pour la première fois quand j'étais enfant, quand j'ai entendu James Brown au début des années soixante-dix. Durant les années soixante-dix beaucoup de groupes de hard rock le faisaient, puis des groupes de la NWOBHM comme Diamond Head, Iron Maiden, et même Motörhead [...] Sur le premier single d'Iron Maiden il y avait un death grunt et on a pensé que c'était incroyablement cool<sup>201</sup>. »

Le single auquel Tom G. Warrior fait référence est « *Running Free* » que nous avons évoqué plus tôt. Cependant, aucun des cris poussés par Paul Di'Anno, sur l'enregistrement, ne ressemblent réellement au death grunt de Celtic Frost.

Chez Bathory, Quorthon pousse sa voix vers un registre assez similaire à celui de Tom G. Warrior, quoi qu'encre plus rauque et moins parlée/chantée, plus proche du cri et de la voix Black Metal typique de la seconde vague. Cependant, notons que si la voix de Quorthon a probablement été considérée comme un modèle à reproduire, la vocalité « abrasive et éraillée<sup>202</sup> » n'est employée que dans les quatre premiers albums de Bathory. Cette voix, créée ou rugie, atteint son apothéose sur l'album *Under The Sign Of The Black Mark*<sup>203</sup>. Bien qu'elle se rapproche de plus en plus des canons du Black Metal, elle est abandonnée, à partir de l'album *Blood Fire Death* de 1988, au profit d'un chant beaucoup plus proche du Heavy Metal classique.

---

s'agit d'une référence directe au genre Death Metal. Le « Grunt » étant une technique vocale à part entière, nous avons choisi de ne pas traduire non plus.

<sup>200</sup> Le cri Wilhelm est présent dans plus de 200 films, ce hurlement est en quelque sorte une plaisanterie qui circule entre les responsables des bruitages hollywoodiens. Il est utilisé pour la première fois en 1951, il est aujourd'hui devenu célèbre grâce à de grosses productions comme *Star Wars*, *Indiana Jones* ou *Harry Potter*. Site web : <http://premiere.fr/Cinema/News-Cinema-19827>.

<sup>201</sup> PATTERSON Dayal, 2013, *op. cit.*, p. 49. Patterson cite Tom G. Warrior. « I first heard the “death grunt” when I was a child, when I heard James Brown in the early seventies. During the seventies a lot of hard rock bands would do that as well, then NWOBHM bands like Diamond Head, Iron Maiden, and even Motörhead [...] On the first Iron Maiden single there was a death grunt and we thought that was so unbelievably cool. » Nous traduisons.

<sup>202</sup> HAINAUT, Bérenger, *Le Style Black Metal*, Aedam Musicae, Paris, 2017, p. 44.

<sup>203</sup> BATHORY, *Under The Sign Of The Black Mark*, Under One Flag Records, 1987.

Les voix de la première vague ont eu un impact incontestable sur le Black Metal, notamment grâce au fait qu’elles ne se soient pas contentées de chanter, mais qu’elles aient été le terrain de nombreuses expérimentations. Dans le point suivant, nous verrons des exemples musicaux des modes de jeu, structures et de l’harmonie mis en place.

- Structures, harmonie et modes de jeu

La première vague a également eu une influence décisive en matière de structure, d’écriture harmonique et de modes de jeu instrumentaux. Dans ce point, nous proposons une analyse musicale de plusieurs extraits de titres, choisis pour leur impact sur les musiciens de la seconde vague du Black Metal, mais également en raison de leur écriture caractéristique et représentative des compositions de leurs auteurs.

En premier lieu, attardons nous sur le début du titre « *Countess Bathory* » de Venom, extrait de l’album *Black Metal*. Sur les deux systèmes ci-dessous, figurent les parties de guitare, basse et batterie. Remarquons que les guitares sont ici accordées un demi ton plus grave que l’accordage standard, soit Ré# - Sol# - Do# - Fa# - La# - Ré# sur les cordes à vide de la plus grave vers la plus aigüe.

Figure 11. Riff A « *Countess Bathory* » de Venom.

Le riff A, ci-dessus se compose de deux cellules de quatre temps chacune. Ici, il est répété quatre fois, au fur et à mesure des entrées (guitare puis basse et enfin batterie). Observons que les power chords sont utilisés massivement. La progression mélodico-harmonique est articulée autour des intervalles de tierce majeure. Ce type d'écriture n'est pas toujours plébiscité par la seconde vague qui utilise d'avantage les intervalles mineurs et diminués.

Figure 12. Couplets (riff C) « *Countess Bathory* » (0'22").

Le riff C ci-dessus accompagne les couplets. La formule de la batterie reste inchangée, les guitares jouent des power chords tenus, pour permettre une meilleure intelligibilité du texte. Le procédé n'est pas vraiment représentatif du Black Metal, qui préférera le fractionnement des accords en croches ou doubles croches, joués en *tremolo picking*\*\*, généralement sur une ou deux cordes (l'octave supérieure est abandonnée) pour plus de précision en cas de tempi rapides, comme nous le verrons plus tard.

Figure 13. Refrain (riff A') « *Countess Bathory* » (0'36").

Le refrain est chanté sur le riff A', c'est-à-dire la reprise exacte du riff A, si ce n'est pour la batterie qui s'étoffe en maintenant un flot de doubles croches à la grosse caisse.

Si Venom peut être considéré comme une influence importante, ce n'est pas sur le plan des modes de jeu, ni de l'écriture mélodico-harmonique que cela se manifeste

le plus directement. De notre point de vue, la musique de Venom tient plus du Punk et de la NWOBHM que du Black Metal.

Nous n'aborderons pas le cas de Mercyful Fate en détail, le groupe danois étant sans doute le plus éloigné musicalement de la seconde vague, si ce n'est l'usage des structures évitant l'écueil couplet-refrain-couplet.

Les similitudes entre proto-Black Metal et seconde vague sont moins ténues lorsque nous observons les morceaux de Celtic Frost. En effet, plusieurs éléments font office de transition stylistique entre Venom et le Black Metal comme nous allons le voir dans l'exemple qui suit, le titre « *Into Crypts Of Rays* », extrait du EP *Morbid Tales*. Nous choisissons d'analyser uniquement le début du titre en raison du grand nombre de répétitions et de variations (notamment pour la basse et la batterie), l'essentiel étant présent dans les figures ci-dessous.

The image shows musical notation for Riff A of the song "Into Crypts Of Rays" by Celtic Frost. It consists of two staves: "Guitare" (guitar) and "batterie" (drums). The tempo is marked as ♩ = 175. The guitar part is in 4/4 time and features a repeating melodic-rythmic cell of four measures. The first measure is marked with a circled 'A' and the second with "etc". The drum part is also in 4/4 time and features a repeating rhythmic pattern of four measures, with the first measure marked with a circled 'A' and the second with "etc".

Figure 14. Riff A « *Into Crypts Of Rays* » de Celtic Frost.

Le premier élément ci-dessus, que nous intitulerons riff A, est composé d'une cellule mélodico-rythmique de quatre temps répétée deux fois. Au fil des occurrences, le quatrième temps de la cellule est parfois une noire, parfois deux croches. Les deux premiers temps font invariablement entendre des syncopes. Ce riff est répété tout au long du titre, toujours deux fois. Notons également le tempo, beaucoup plus élevé que chez Venom, plus proche des standards de célérité de la seconde vague du Black Metal. Qu'il s'agisse des guitares ou encore de la batterie, nous remarquons d'emblée l'importance thématique que revêt la syncope

dans ce morceau. Directement héritée du Punk Hardcore de Discharge<sup>204</sup>, la cellule de batterie est constante durant la quasi-totalité du titre sur toutes les cellules binaires à signature 4/4, à l'exception de quelques passages, notamment lors du refrain (riffs D à 0'28" et D' à 0'33") et de deux riffs transitoires (riffs E 1'23" et F 1'48").

Harmoniquement, nous retrouvons les power chords, sans l'octave supérieure pour faciliter l'exécution de la cellule. Précisons aussi que la guitare basse double la fondamentale durant tout le titre, à quelques rares exceptions près.

Mélo-diquement, le seul intervalle est une seconde majeure, pour éviter un trop grand déplacement. Indiquons qu'au-delà de leur sonorité dite « sombre » ou étrange, les intervalles de secondes mineure et majeure et de tierce mineure seront plébiscités par les musiciens de la seconde vague pour leur simplicité d'enchaînement, surtout lorsque plusieurs cordes sont jouées simultanément.

The image shows a musical score for a riff. At the top left, there is a tempo marking: a quarter note followed by "= 175". Below this, there are two staves. The top staff is labeled "Guitare" and is in treble clef with a 4/4 time signature. It contains two measures of music. The first measure has two power chords, each marked with a circled 'A' below it. The second measure has a power chord marked with a circled 'A' and a slur over it, followed by the word "etc". The bottom staff is labeled "batterie" and is in bass clef with a 4/4 time signature. It shows a steady drum pattern of quarter notes, with each note marked with a circled 'X' above it.

Figure 15. Riff B « *Into Crypts Of Rays* » (0'06").

L'illustré ci-dessus représente le riff B, constitué de deux cellules. Il introduit la formule croche pointée + croche pointée qui jalonne tout le morceau. Il fait également entendre, doublement grâce à l'usage de power chords, les intervalles de seconde majeure, triton et tierce mineure, tous très présents chez les artistes de la seconde vague. Ce riff B fait figure de formule d'introduction d'un motif récurrent, il est joué deux fois de suite, sans répétition ultérieure.

Les formules faisant entendre des chromatismes sont fréquemment présentes chez la seconde vague.

<sup>204</sup> À titre d'exemple, écouter l'album *Hear Nothing, See Nothing, Say Nothing*, Clay Records, 1982.

Figure 16. Riff D' (refrain) cellules 1 et 2 « *Into Crypts Of Rays* » (0'33").

Ici, nous avons pris le parti d'utiliser une signature de temps peu commune. Car l'importance de l'effet de syncope prime sur celui de carrure. De plus, de son propre aveu, Tom G. Warrior n'a pas de connaissances théoriques en musique, et s'appuie sur l'instinct et le « feeling »<sup>205</sup>. En effet, et c'est tout particulièrement le cas chez les musiciens de la seconde vague, l'aspect mélodico-rythmique d'une formule devient une priorité, le nombre de temps par mesure est donc dépendant de ce fait. Cette idée est également valide pour la figure suivante ci-dessous.

Figure 17. Riff E « *Into Crypts Of Rays* » (1'23").

Le riff E ci-dessus est composé de trois temps ternaires et trois temps binaires. Il s'agit de la première manifestation d'une mesure ternaire dans le morceau, qui crée une impression de rupture. De plus, la guitare fait ici entendre une alternance chromatique, jouée en power chords, entrecoupée par la répétition du Mi grave sur la première corde. Il s'agit d'un motif assez répandu comme nous le verrons plus loin.

<sup>205</sup> Propos du musicien recueillis lors de l'entretien du 26 février 2018 à Zurich. « I don't know anything about theory, I don't know any technical terms. I don't even know what the strings are called. »



Bien qu'encore assez éloigné des formules employées par la seconde vague, ce titre est un bon exemple de la volonté de Celtic Frost de sortir des sentiers battus (notamment par Venom et la NWOBHM) et de proposer une musique plus surprenante aussi bien mélodiquement que rythmiquement ainsi qu'en terme de structure. Voyons ci-dessous un résumé de la construction du morceau « *Into Crypts of Rays* ».

riff	rép.				
A	2X				
B	2X				
A	2X	Intro			
C	4X	Couplet 1			
D	1X				
D'	1X	Refrain			
A	2X				
C	4X	Couplet 2			
D	1X				
D'	1X	Refrain			
A'	2X				
E	6X		Couplet 3		
F	2X				
A	2X				
C	4X		Solo		
A	2X				
C	4X		Couplet 4		
D	1X				
D'	1X		Refrain		
A	2X				
C	4X			Couplet 5	
D	1X				
D'	1X			Refrain	
A'	2X			Conclusion	

Figure 18. Tableau récapitulatif des riffs « *Into Crypts Of Rays* ».

C'est souvent Bathory qui est mentionné comme l'influence la plus importante sur les groupes de la seconde vague en matière d'écriture musicale. En se basant sur l'écoute des trois premiers albums, nous pouvons en effet noter une très forte similitude, au fil des enregistrements, entre l'écriture de Quorthon et les productions des groupes de Black Metal. La culmination du style d'écriture proposé par Bathory, intervient avec l'album *Under The Sign Of The Black Mark* de 1987. Notons qu'en 1987, Mayhem, l'un des groupes emblématiques de la scène Black Metal norvégienne, que nous verrons dans la partie suivante, vient tout juste de se former. À titre d'exemple, consultons le titre « *Born For Burning* », notamment repris par le groupe Satyricon, l'un des piliers de la scène norvégienne.

Les guitares sont ici accordées un demi ton plus grave que l'accord standard soit Ré#-Sol#-Do#-Fa#-La#-Ré#.

Figure 19. Riff A « *Born For Burning* » de Bathory.

Ci-dessus figure le premier riff du titre « *Born For Burning* ». Il est composé de deux cellules de quatre temps chacune. Les éléments mélodiques sont pris en charge par les power chords joués à la guitare sur les contretemps, alternant avec les répétitions de la corde à vide (ré#), par ailleurs jouée en pédale de doubles croches par la basse, faisant ici plus office d'appui rythmique qu'harmonique. Les deux derniers temps de la seconde cellule font entendre un motif mélodique mineur. La batterie joue une formule rythmique basique, accentuant le début du riff avec l'utilisation de la cymbale *chinese*. Ce type de riff, bien que largement présent dans le Black Metal de la seconde vague chez des groupes tels que Dark Funeral par exemple, est selon nous plus caractéristique du Thrash Metal, faisant lui aussi son apparition au milieu des années 1980.

Figure 20. Riff D « *Born For Burning* » (2'05").

Ci-dessus, le riff D fait office de refrain. Les paroles « born for burning » (« né pour brûler ») sont prononcées/crées sur des hauteurs tenues contrairement au reste du morceau qui fait entendre la voix sur des interventions beaucoup plus

courtes et saccadées. Les guitares jouent des intervalles majeurs et justes, le riff se résout sur la formule mélodique présente à la fin du riff A.

« *Born For Burning* » a la particularité d'introduire des changements de signature, entre autres éléments caractéristiques que nous retrouverons dans l'écriture de la seconde vague. Dans la figure ci-dessous, nous pouvons voir la formule de batterie appelée *blast beat*\*\*, récurrente chez les groupes de la seconde vague, largement utilisée par les groupes de Metal extrême en général comme nous le verrons plus loin.



Figure 21. Blast beat de Bathory extrait du titre « *Massacre* ».

Cette formule tirée du titre « *Massacre* » est présente, à des tempi similaires, sur la moitié des titres de l'album *Under The Sign Of The Black Mark*. Le compositeur Frédérick Martin décrit ce procédé caractéristique du Black Metal ainsi :

« Le batteur aménage un fond cataclysmique symbolique de la furie animant le groupe. De telles furies percussives se nomment blastbeat, un mode de jeu où l'on joue le plus vite possible sur la caisse claire, la grosse caisse et les cymbales pour susciter l'impression d'un rouleau compresseur<sup>206</sup>. »

En effet, ajouté à la production sonore volontairement sale des titres de Black Metal, incluant Bathory, ce type de formule contribue à brouiller les repères de l'auditeur : il est soudain assailli par un « déferlement sonore<sup>207</sup> » dont il lui est parfois difficile de déterminer l'origine de chaque son lui parvenant.

Maintenant, nous tenterons d'examiner les codes de transgression extra-musicaux des groupes.

<sup>206</sup> MARTIN Frédérick, 2005, *op. cit.*, p. 107.

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 104.

### c. Les codes de transgression extra-musicaux

Outre la transgression sonore des codes établis par les genres Heavy Metal précédant l'apparition de la première vague, il convient de s'attarder également sur les codes extra-musicaux développés par les mêmes groupes. En effet, nombre de ces recettes ont été conservées et parfois renforcées par la seconde vague. Parmi ces références, nous verrons la place occupée par l'imagerie, notamment via l'élaboration d'une esthétique spécifique appliquée aux pochettes d'albums. Dans un deuxième point, nous examinerons l'importance et l'habitude de la création d'*alter-egos* par les musiciens. Enfin, nous aborderons le choix de thèmes blasphématoires pour les paroles, majoritairement adopté par les groupes de la première vague du Black Metal, cela demeurera une prérogative pour les groupes de la scène norvégienne.

- Satanisme et ésotérisme comme pavillons

À l'image d'une flotte navale dissidente, les groupes de Black Metal, et ce dès la première vague dans les années 1980, adoptent une imagerie, ou plutôt un pavillon, qui permet à leurs albums, affiches ou encore photos promotionnelles, de se distinguer des autres productions Heavy Metal, mais surtout d'être identifiables au premier coup d'œil comme étant plus extrêmes. En effet, si des illustrations de pochettes d'albums quelque peu provocantes avaient déjà été réalisées, aucune n'avait encore fait référence à l'occultisme de manière aussi ostentatoire.

Prenons en premier lieu le cas de Venom, avec les deux premiers albums.



Figure 22. Pochette de l'album *Welcome to Hell* de Venom.

Le groupe utilise en effet le Baphomet, créature hybride à tête de bouc, sensé représenter Satan. Le symbole est emprunté à *La Bible satanique* de LaVey<sup>208</sup>, et est réutilisé pour le deuxième album. Ces illustrations auront une très forte influence sur les groupes postérieurs de la première vague, ainsi que sur ceux de la seconde vague.



Figure 23. Pochette de l'album *Black Metal* de Venom.

---

<sup>208</sup> LAVEY Anton Szandor, *The Satanic Bible*, Avon Books, New York, R/2005, première de couverture.

Chez Mercyful Fate, les artworks sont beaucoup plus colorés que chez Venom, cependant, nous observons des thèmes de prédilection similaires, gravitant autour du macabre et de l'occulte, comme nous pouvons le voir ci-dessous. Nous pouvons aussi voir, en rouge, la forme d'un os, rappelant le micro utilisé par King Diamond, imitant un fémur humain<sup>209</sup>.



Figure 24. Pochette de l'album *Melissa* de Mercyful Fate.



Figure 25. Pochette du EP *Morbid Tales* de Celtic Frost.

Une fois Hellhammer dissous et reformé sous le nom de Celtic Frost, les membres du groupe vont accorder une importance beaucoup plus grande à la réalisation de leurs artworks, cherchant à leur donner, en plus d'une valeur esthétique, une dimension symbolique. C'est le cas pour leur première production, le EP *Morbid Tales* (ci-dessus). Martin Ain, qui a conçu cet artwork explique sa signification :

« J'ai créé l'heptagramme. Si vous regardez l'arrière d'*Apocalyptic Raids*, l'heptagramme est déjà en place [...] Il a bien sûr été inspiré par l'heptagramme de Crowley, et aussi par le tarot crowleyen. Vous avez le symbole des épées dans le tarot [...] les dagues forment un pentagramme, chacune d'entre elles ayant des significations telles que la colère, l'échec, le triomphe, le succès [...] au centre se trouve le crâne, en temps que symbole du *Memento mori* [en italiques dans le texte] [...] Dans l'inscription [...] là où Crowley avait inscrit « Babylon », j'ai mis « Pazuzu », qui est en fait un ancien démon assyrien qui fait surface dans le *Necronomicon* [de H.P.

<sup>209</sup> CHRISTE, Ian, R/2007, *op. cit.*, p. 120.

Lovecraft], qui apparaît aussi dans le film *L'Exorciste* [de William Friedkin, 1973]<sup>210</sup>. »

Premièrement, notons les références à Aleister Crowley, qui rappelons le, est une source d'inspiration pour de très nombreux groupes dès les années 1970. Le pentagramme (étoile à cinq branches) semble à la fois appartenir au domaine du tarot de Crowley et au satanisme. La locution latine *Memento mori*, qui bien que ne figurant pas directement sur l'illustration est représentée à la manière d'une vanité, par le crâne placé au centre des polygones. Enfin, la présence du nom « Pazuzu » fait à la fois référence au *Necronomicon* de Lovecraft et au cinéma d'horreur avec *l'Exorciste*. Cette surenchère de symboles et représentations n'est pas un cas isolé dans le domaine de la réalisation de pochettes d'albums Black Metal. Dix ans après la sortie d'*Apocalyptic Raids* et *Morbid Tales*, de nombreux groupes de la seconde vague imiteront ce foisonnement symbolique pour illustrer leurs productions, par exemple, nous trouvons dans le livret de l'album *The Wild Hunt*<sup>211</sup> du groupe suédois Watain, un mélange de symboles issus de différentes religions ainsi qu'une couverture qui rappelle une vanité.

Enfin, Celtic Frost utilise en 1986, un tableau de Hans Ruedi Giger, artiste suisse, notamment concepteur de la créature d'*Alien* (1979) du réalisateur Ridley Scott. Le tableau de 1977, intitulé *Satan I*, est prêté gracieusement par le peintre<sup>212</sup>. Le visuel d'un album est comme nous avons pu le voir un élément important, le fait qu'un artiste renommé comme H. R. Giger ait cédé l'un de ses tableaux est une grande opportunité pour un groupe encore underground à l'époque. Tom G. Warrior explique ce geste ainsi : « Je pense que comme son travail artistique avait beaucoup été critiqué avant *Alien*, il avait de la sympathie pour nous car nous étions aussi inadaptés<sup>213</sup>. »

---

<sup>210</sup> MUDRIAN Albert éd., 2009, *op. cit.*, p. 42-43. « I designed the heptagram. If you look at the back of *Apocalyptic Raids*, the heptagram is already in place [...] It was of course inspired by the Crowley heptagram, and also by the Crowley tarot. You have the symbol of the swords in tarot [...] the daggers make a pentagram, each one meaning like anger, failure, triumph, success [...] in the center is the skull, as a symbol of *Memento mori*. [...] In the writing [...] where Crowley would have put "Babylon," I put "Pazuzu" who is like an ancient Assyrian demon who also surfaces in the *Necronomicon*, who also comes up in the film *The Exorcist*. » Nous traduisons.

<sup>211</sup> WATAIN, *The Wild Hunt*, Century Media, 2013.

<sup>212</sup> CHRISTE, Ian, R/2007, *op. cit.*, p. 139.

<sup>213</sup> Propos du musicien recueillis lors de l'entretien du 26 février 2017 à Zurich. « I think that because his art was criticized a lot before he did *Alien*, he had some sympathy for us being misfits too. » Nous traduisons.

Ci-dessous, la pochette de *To Mega Therion*, montrant une inquiétante créature démoniaque utilisant ce qui semble être le corps du Christ comme un lance-pierres.



Figure 26. Pochette de l'album *To Mega Therion* de Celtic Frost.

Chez Bathory, l'esthétique en vigueur pour les artworks est assez changeante au fil des albums. En effet, celle-ci semble évoluer en parallèle au langage musical de Quorthon.



Figure 27. Pochette de l'album *Bathory* de Bathory.



La pochette du premier album éponyme (figure 27) est assez minimaliste, à l'image des productions de Venom mentionnées plus haut, elle représente un bouc ou Baphomet, illustration finalement assez classique.

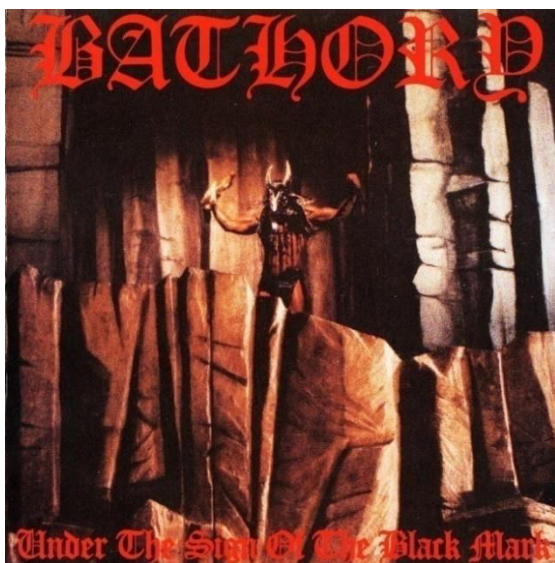


Figure 28. Pochette de l'album *Under The Sign Of The Black Mark* de Bathory.

La pochette du troisième album de Bathory (ci-dessus) arbore un thème un peu plus épique. En effet, le personnage central semble avoir été emprunté au comic *Conan le barbare*, particulièrement populaire dans les années 1970-80. La tête du personnage, qui semble être Conan, a été remplacée par celle de Baphomet, probablement en référence au premier album.

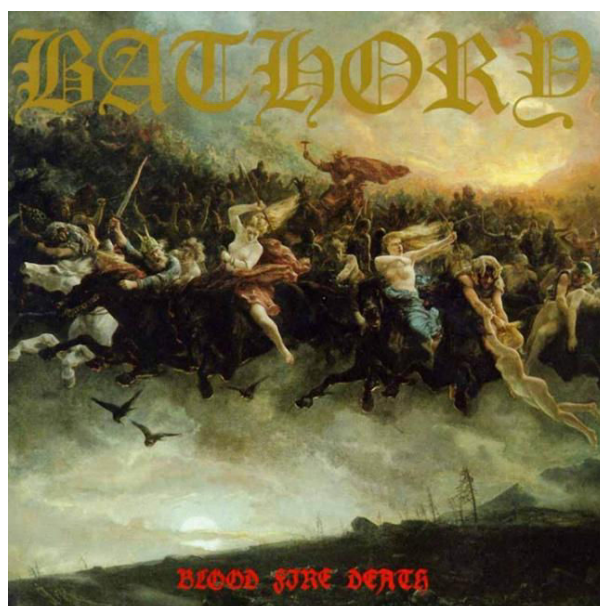


Figure 29. Pochette de l'album *Blood Fire Death* de Bathory.

Quorthon abandonne l'imagerie sataniste des premiers albums avec *Blood Fire Death*. En effet, le suédois semble montrer un intérêt grandissant pour la mythologie (comme nous l'avons vu plus haut). Il choisit pour illustrer cet album un tableau classique de Peter Nicolai Arbo représentant une chevauchée sauvage, scène du folklore germano-scandinave, montrant le dieu Thor brandissant son marteau et guidant les walkyries<sup>214</sup>.

Les musiciens de Venom, Mercyful Fate, Celtic Frost et Bathory, déploient une palette de références très variée. Les thèmes de prédilection pour les artworks demeurent essentiellement tournés vers l'occulte, le satanisme, le macabre, l'*Heroic Fantasy* ou encore la mythologie. Ces sources d'inspiration resteront centrales chez les groupes de la seconde vague comme Burzum, Mayhem, Darkthrone ou Emperor<sup>215</sup>.

- Donner vie à son alter-ego

Pour les musiciens de la première vague, comme pour ceux de la seconde, se détacher de son identité est primordial, qu'il s'agisse de se vêtir de manière provocante, de se grimer, ou encore d'utiliser un pseudonyme. Bien que le fait d'adopter une tenue vestimentaire et une apparence spécifiques ne soit pas nouveau dans le Heavy Metal, le phénomène est très nettement poussé à un degré supérieur en ce qui concerne le proto-Black Metal. Nous pouvons cependant avancer que ce procédé de transformation s'applique, dans le cas de ce dernier majoritairement aux musiciens, plus marginalement aux auditeurs.

Fenriz reconnaît l'impact de l'allure vestimentaire des membres de Venom, qu'il caractérise d'« emballage de cuir et de clous<sup>216</sup>», et qui devient l'uniforme des musiciens de la seconde vague. Bien que « Les journalistes et les autres musiciens

---

<sup>214</sup> WALZER, Nicolas, 2007, *op. cit.*, p. 58.

<sup>215</sup> Pour voir plus en détail l'impact de l'*Heroic Fantasy*, consulter BERA Camille, « L'Influence de l'univers Fantasy de Tolkien sur le genre Black Metal », *Le Fantastique dans les musiques du XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles*, Sampzon, Delatour, 2017, p. 132-147.

<sup>216</sup> FENRIZ (vidéo), *op. cit.*, voir annexe II, p. 309. « leather and spikes package ». Nous traduisons.

critiquent régulièrement leur image diabolique ridicule, [...] les fans sont fascinés<sup>217</sup>. »



Figure 30. Venom en 1981.

Chez Mercyful Fate, l'imagerie est moins directement orientée vers la thématique sataniste, bien que King Diamond ait toujours revendiqué l'allégeance au satanisme Laveyen. Nous retiendrons cependant, le maquillage de King Diamond, appelé *corpse paint*, qui sera massivement repris par les musiciens de la seconde vague. Cette peinture noire et blanche est censée comme son nom l'indique donner au musicien l'apparence d'un cadavre. King Diamond est un des précurseurs de ce grimage primitif<sup>218</sup> : il est inspiré par les maquillages de Gene Simmons (Kiss) et Dave Vanian (The Damned)<sup>219</sup>.

<sup>217</sup> CHRISTE Ian, R/2007, *op. cit.*, p. 59.

<sup>218</sup> MOYNIHAN Michael, SØDERLIND Didrik, *Lords of chaos, The Bloody rise of the satanic Metal underground*, Los Angeles, Feral House, 1998, R/2005, Rosières en Haie, Camion Blanc, pour la traduction française, p. 45.

<sup>219</sup> *Ibid.*, p. 45.



Figure 31. Mercyful Fate dans les années 1980.

Mercyful Fate marque également les esprits en créant des performances scéniques extrêmes, comme le raconte Metalion en 1985 :

« Ils sont aussi connus pour leurs mises en scènes bizarres. Ils ont massacré une poupée pleine de sang de cochon sur scène. Ils ont aussi balancé plusieurs têtes de porcs et du sang sur le public.<sup>220</sup> »

Ce type de mise en scène sanglante aura un très grand succès chez de nombreux groupes de la seconde vague, par exemple chez les Suédois de Watain ou les Allemands de Darkened Nocturn Slaughtercult.

La première vague du Black Metal anticipe également la tradition de l'utilisation de pseudonymes chez les musiciens, qui deviendra, comme le souligne Dayal Patterson « une tradition obligatoire dans le black metal, celle de l'entité black metal<sup>221</sup>. » En effet, Fenriz cite l'adoption de noms de scènes mythiques comme l'un des facteurs d'influence de Venom sur la seconde vague<sup>222</sup>. Les membres du trio prennent les noms fictifs de Mantas et Abbadon, tous deux tirés de *la Bible satanique* de LaVey, plus particulièrement de sa liste consacrée aux noms infernaux<sup>223</sup>, et de Cronos, en référence au dieu grec<sup>224</sup>.

---

<sup>220</sup> KRISTIANSEN Jon, *Metalion: The Slayer Mag Diaries*, Brooklyn, Bazillion Points, 2012. « De har slaktet en baby dokke full av griseblod på scenen. De har også sprettet opp diverse grisehoder og kastet blod på publikum. » Nous traduisons.

<sup>221</sup> PATTERSON Dayal, 2013, *op. cit.*, p. 9. « a tradition that would become mandatory within black metal, that of the black metal persona. » Nous traduisons.

<sup>222</sup> *Black Metal 1.0.1* (vidéo), *op. cit.*, voir annexe II, p. 309.

<sup>223</sup> LAVEY, Anton Szandor, R/2005, *op. cit.*, p. 58-60.

Chez Hellhammer (« Marteau de l'enfer »), les deux membres permanents, Martin Ain et Tom G. Warrior adoptent respectivement les sobriquets se voulant outrageusement satanistes de « Slayed Necros » (« Mort Assassiné ») et « Satanic Slaughter » (« Massacre Satanique »). Lorsqu'ils dissolvent cette première formation, ils ont à cœur de faire table rase et de laisser leur réputation de « groupe amateur<sup>225</sup> » derrière eux. Ils créent donc Celtic Frost, nom qu'ils choisissent pour sa neutralité, en effet, Tom G. Warrior déclare avoir désiré « un nom qui nous donnait une liberté artistique totale, qui ne sonnait pas metal, qui ne sonnait pas comme *quelque chose* [en italiques dans le texte]<sup>226</sup>. »

Les membres de Hellhammer/Celtic Frost sont, selon nous, ceux qui expriment le plus directement l'importance de la création d'alter-egos Black Metal, notamment en ce qui concerne l'apparence physique et vestimentaire transgressive adoptée, et les raisons de ces choix, ainsi, Martin Ain raconte :

« L'imagerie était toute aussi importante que la musique. [...] Le corpsepaint, les vêtements noirs, le cuir, la cartouchière, utiliser l'imagerie occulte – tout cela constituait la tentative d'échapper à mon milieu d'origine, qui était une stricte famille catholique. C'était vraiment important d'avoir ça pour nous donner un sentiment d'appartenance, d'être un groupe ou une unité – et bien sûr pour nous séparer du reste par la même occasion<sup>227</sup>. »

Tom G. Warrior ajoute d'ailleurs : « C'était tout à fait l'expression de notre rébellion et de notre état d'esprit de l'époque<sup>228</sup>. » Le batteur Stephen Priestly surenchérit : « nous essayions juste d'avoir l'air diabolique. Je pensais que ça avait sa place avec la musique<sup>229</sup>. » En effet, bien que l'importance de l'apparence, notamment du costume, ne soit pas un fait complètement nouveau dans le Heavy Metal des années 1980, il revêt, pour les pratiquants comme pour les fans, une importance particulière. La volonté d'être associé visuellement à un

---

<sup>224</sup> PATTERSON Dayal, 2013, *op. cit.*, p. 9.

<sup>225</sup> MUDRIAN Albert éd., 2009, *op. cit.*, p. 32.

<sup>226</sup> PATTERSON Dayal, 2013, *op. cit.*, p. 47. Patterson cite Tom G. Warrior : « a name that gave us total artistic freedom, that didn't sound metal, that didn't sound *anything*. » Nous traduisons.

<sup>227</sup> MUDRIAN Albert éd., 2009, *op. cit.*, p. 41-42. « The imagery was just as important as the music. [...] The corpsepaint, the black clothes, the leather, the gun belts, using occult imagery – it was all trying to get away from where I came from, which was a stern Catholic family. It was really important to have that to give ourselves a sense of belonging, of being a group or a unit – and of course separating ourselves from the rest at the same time. » Nous traduisons.

<sup>228</sup> *Ibid.* p. 42. « It's very much an expression of our rebellion and our then-current state of mind. » Nous traduisons.

<sup>229</sup> *Ibid.* p. 42. « we were just trying to look evil. I thought it belonged with the music. » Nous traduisons.

groupe, bien qu'au demeurant une préoccupation très adolescente, est un phénomène observable chez de nombreux amateurs de Metal, tous genres confondus, notamment lors des festivals ou concerts. Ainsi, la recherche initiale de provocation et de différenciation vis-à-vis du cadre sociétal, familial et/ou religieux, devient par la suite un code à part entière associé à une scène musicale en particulier. Le philosophe Jean-Louis Bischoff évoque, en suivant la pensée de Michel Maffesoli, le phénomène de tribus musicales, et souligne l'importance du « sentiment d'identité collective<sup>230</sup> », de plus, il voit la tribu comme « une valeur refuge pour les individus désarçonnés par [...] nos sociétés<sup>231</sup> ». Ce concept de « tribu refuge » concorde bien avec la description que fait Tom G. Warrior du besoin d'appartenir à un groupe.

La cartouchière et le *corpse paint*, arborés par les membres de Hellhammer puis Celtic Frost, demeurent, aujourd'hui encore, des éléments clefs de l'accoutrement du musicien et/ou du fan de Black Metal, permettant à ses pairs de l'identifier instantanément. Cette panoplie crée non seulement un clivage immédiat face à un individu non-initié, mais elle provoque également l'appréhension, renforçant « l'apparence diabolique ». L'alter-ego peut alors être le théâtre de tous les excès<sup>232</sup>.

---

<sup>230</sup> BISCHOFF Jean-Louis, *Tribus musicales, spiritualité et fait religieux*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 12.

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 12. Pour des renseignements complémentaires, voir MAFFESOLI Michel, *Le Temps des tribus*, Paris, La Table Ronde, 3/2000.

<sup>232</sup> Les portraits réalisés par le photographe norvégien Peter Beste illustrent très bien cette dualité entre les musiciens et leurs alter-egos. L'ouvrage *Norwegian Black Metal* (Vice Books, 2008), où les portraits sont compilés, alterne habilement les clichés naturels et spontanés, sans maquillage et accessoires, et les photographies beaucoup plus contrastées visuellement, mettant parfois en scène les individus grimés dans des situations incongrues. Le plus célèbre de ces portraits est sans doute celui en noir et blanc du musicien Kvitrafn, posant dans une rue de Bergen l'air menaçant et le visage peint, sous le regard effaré d'une passante.



Figure 32. Celtic Frost en 1985.

Quant à Bathory, le nom du groupe est emprunté à la comtesse Erzébeth Bâthory, une aristocrate sanguinaire ayant fasciné de nombreux fans et musiciens de Black Metal. Selon le journaliste et musicien Michael Moynihan, l'inspiration pour le choix de ce nom aurait été guidée par le titre « *Countess Bathory* » de Venom<sup>233</sup>.



Figure 33. Quorthon en 1985.

---

<sup>233</sup> MOYNIHAN Michael, SØDERLIND Didrik, R/2005, *op. cit.*, p. 45.

Dans l'image ci-dessus, Nous pouvons voir Quorthon, assis sur un pentacle, un crâne à la main. Cette image, d'ailleurs utilisée par Metalion pour la couverture du volume ¾ de *Slayer Mag*<sup>234</sup> en 1986, est une photo promotionnelle distribuée par le musicien aux fanzines. C'est probablement l'image la plus proche de l'esthétique de la seconde vague.

La création d'alter-egos provocateurs, parfois aux allures guerrières est un procédé mis en place dès les années 1970. Cependant, notons que cette habitude semble s'intensifier avec la première vague, et ne fera que se renforcer avec la seconde.

- Blasphèmes

Lors de sa sortie, *Welcome to Hell* est « de très loin l'album de metal le plus blasphémateur qui ait été produit<sup>235</sup> ». En effet, contrairement aux groupes antérieurs ayant écrit des paroles inspirées par l'occultisme ou le satanisme, les figures maléfiques évoquées par Venom ne sont pas décrites par un personnage qui leur est extérieur comme chez Black Sabbath, mais le « narrateur » des titres incarne ledit mal, comme l'explique Cronos :

« Je suis un gros fan de [Black] Sabbath je chante en chœur avec les paroles d'Ozzy, mais pour moi c'est assez évident que c'est lui l'âme torturée [...] Il chante, « Oh Dieu aide moi ! » et « La sorcière vient pour moi, les démons vont venir et me prendre », [paroles du titre « *Black Sabbath* »] et moi je me disais « Bien, je veux *être* ce démon », [en italiques dans le texte d'origine] tu sais, [ici il cite les paroles du titre « *In League With Satan* » que nous avons traduites] « *Je suis de mèche avec Satan / J'ai été élevé en enfer / J'ai marché dans les rues de Salem / Parmi les morts vivants* ». Je ne vais pas chanter à propos du satanisme à la troisième personne, je vais en parler comme si j'étais le démon, ou si j'étais Satan<sup>236</sup>. »

---

<sup>234</sup> KRISTIENSEN Jon, 2012, *op. cit.*, p. 50

<sup>235</sup> PATTERSON Dayal, 2013, *op. cit.*, p. 10. « By far and away the most blasphemous metal album released to that point ». Nous traduisons.

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 10. Patterson cite Cronos : « I'm a big [Black] Sabbath fan and I sing along to Ozzy's lyrics, but it's very obvious to me that he is the tortured soul [...] He's singing, "Oh God help me!" and "The witch is coming for me, the demons are gonna come and get me," and I thought, "Well, I want to *be* that demon," you know, "I'm in league with Satan / I was raised in hell / I walked the streets of Salem / Amongst the living dead." I'm not going to sing about Satanism in the third party, I'm going to fucking speak about it as if I'm the demon, or I'm Satan. » Nous traduisons.



Ce procédé est en effet quasi systématique chez les groupes de la seconde vague, le parolier incarne le démon ou toute autre entité maléfique, il n'y a plus la distance qui était opérée par un groupe tel que Black Sabbath. Par ailleurs, Venom assume tout à fait cette provocation et précise les raisons qui l'ont conduit à écrire ce genre de textes :

« puisque les gens déduisent toutes sortes de mauvaises choses quand tu mentionnes le Satanisme, nous étions déterminés à utiliser ça contre eux, pour créer quelque chose qui choquerait les gens<sup>237</sup> »

Après tout, comme le précise aussi Moynihan, c'est « l'engouement de Venom pour le satanisme et l'obsession blasphématoire dont ils ont fait leur fonds de commerce<sup>238</sup> » qui fait leur notoriété. De plus, Cronos confie également à Moynihan qu' « Il n'y avait pas de réelle philosophie [...] à part cette révolte adolescente<sup>239</sup> ». Le terme de « révolte adolescente », ou simplement « rébellion », revient très souvent chez les membres de la première vague, ainsi que chez certains groupes de la seconde. En effet, Martin Ain, déclare que pour lui et les membres du groupe : « Satan était une question de rébellion, nous ne nous considérons pas comme des Satanistes<sup>240</sup>. » Ainsi, il nous montre, une fois de plus, le besoin, voire l'instinct de transgression des jeunes musiciens à leurs débuts.

À L'image du Punk, et du Rock avant lui, il s'agit avant tout de provoquer les codes moraux établis par la société, et notamment les parents (dans le cas de musiciens souvent à peine majeurs, Martin Ain a quinze ans lorsqu'il rejoint Hellhammer<sup>241</sup>), non pas afin d'atteindre un idéal, mais juste d'exprimer ce besoin de rébellion. Cet instinct, vivement critiqué par de nombreux auteurs, notamment Ian Christie qui caractérise le Black Metal de genre « stérilement hostile<sup>242</sup> », n'est pas assez souvent et raisonnablement pris en compte comme un phénomène purement générationnel.

---

<sup>237</sup> *Ibid.*, p. 10. Patterson cite Cronos : « since people assume all sorts of bad things when you mention Satanism, we were hell-bent on using that against them, to create something that would shock people ». Nous traduisons.

<sup>238</sup> MOYNIHAN Michael, SØDERLIND Didrik, R/2005, *op. cit.*, p. 40.

<sup>239</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>240</sup> MUDRIAN Albert éd., 2009, *op. cit.*, p. 43. « Satan was about rebellion, but we didn't consider ourselves Satanists. » Nous traduisons.

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>242</sup> CHRISTIE Ian, R/2007, *op. cit.*, p. 68.

Considérons que, depuis les années 1950 avec l'apparition du Rock aux États-Unis, les adolescents des pays occidentaux, ont un pouvoir d'achat considérable et croissant. De plus, depuis l'apparition du Rock, ce jeune public se fait volontiers l'incarnation d'un paradoxe alliant « le refus de la société et la volonté de consommer<sup>243</sup> ». Dans de telles circonstances, le fait que la musique proposée soit en plus le produit de l'imagination de musiciens eux-mêmes adolescents, la provocation apparaît comme une évidence. Par ailleurs, cet acharnement à vouloir choquer à tout prix, démontre également une certaine naïveté de la part des jeunes musiciens : Quorthon déclare ainsi que « les paroles n'étaient pas censées être porteuses d'un message quelconque, il ne s'agissait que d'histoires d'horreur, c'était très innocent<sup>244</sup>. »

Selon Fenriz, ce sont « les paroles sérieuses autour du satanisme » et les « aspects Laveyan<sup>245</sup> » qui inscrivent Mercyful Fate parmi les groupes de la première vague. À la lecture des paroles textes du quintette, l'impression générale évoque plutôt les films d'épouvante avec leurs assemblées de sorcières, d'esprits, de démons et de sabbats. Voyons ci-dessous les paroles du titre « *The Oath* », extrait de l'album *Don't Brake The Oath*<sup>246</sup>.

« *The Oath* »

By the symbol of the creator, I swear  
henceforth to be  
A faithful servant of his most puissant arch-  
angel  
The Prince Lucifer  
Whom the creator designated as his regent  
And Lord of this world. Amen

I deny Jesus Christ, the deceiver  
And I abjure the Christian faith  
Holding in contempt all of its works

As a being now possessed of a human body  
In this world I swear to give my full  
allegiance  
To its lawful master, to worship him

« *Le serment* »

Par le symbole du créateur, je jure que  
désormais je serai  
Un serviteur fidèle de son plus puissant  
archange  
Le Prince Lucifer  
Qui fut désigné par le créateur comme régent  
Et seigneur de ce monde. Amen

Je renie Jésus Christ, l'imposteur  
Et abjure la foi chrétienne  
En méprisant toutes ses œuvres

Étant en possession d'un corps humain  
Dans ce monde je jure d'offrir ma complète  
allégeance  
A son légitime maître, de lui vouer un culte

<sup>243</sup> GOURDON Anne-Marie éd., *Le Rock. Aspects esthétiques, culturels et sociaux*, coll. Arts du spectacle, Paris, Éditions du CNRS, 1994, p. 13.

<sup>244</sup> MOYNIHAN Michael, SØDERLIND Didrik, R/2005, *op. cit.*, p. 49.

<sup>245</sup> FENRIZ (vidéo), *op. cit.*, voir annexe II, p. 309. « serious lyrics about satanism », « Laveyan aspects ». Nous traduisons.

<sup>246</sup> MERCYFUL FATE, *Don't Brake The Oath*, Roadrunner Records, 1984.

Our Lord, oh Satan, and no other	Notre Seigneur, ô Satan, et nul autre
In the name of Satan, the ruler of Earth Open wide the gates of Hell and come forth from the abyss By these names: Satan, Leviathan, Belial, Lucifer I will kiss the goat	Au nom de Satan, souverain de la Terre Ouvre grand les portes de l'Enfer et que s'avancent depuis les abysses Par ces noms : Satan, Léviathan, Béliel, Lucifer J'embrasserai la chèvre [Bathomet]
I swear to give my mind, my body and soul unreservedly To the furtherance of our Lord Satan's designs	Je jure de donner mon esprit, mon corps et âme sans réserves Dans la poursuite des desseins de notre seigneur Satan
Do what thou wilt, shall be the whole of the law	Fait ce qu'il te plait, sera l'unique loi
As it was in the beginning, is now, and ever shall be World without end. Amen.	Comme il était au commencement, maintenant et toujours, et dans les siècles des siècles. Amen.

Figure 34. Paroles du titre « *The Oath* » de Mercyful Fate.

Comme nous pouvons le constater avec cet exemple, le détournement de textes bibliques est un thème privilégié dans l'univers du Black Metal. Si Mercyful Fate ne fait pas ici un usage très subtil ni exagérément blasphématoire, le rapport de la seconde vague avec la religion, notamment chrétienne, prendra un tournant beaucoup plus extrême, parfois ambigu.

Cependant, certains artistes de la première vague se lassent assez vite de ce satanisme grandguignolesque, c'est le cas de Bathory, qui consacre les paroles de son quatrième album *Blood Fire Death*<sup>247</sup> à la mythologie germano-scandinave.

Les quatre groupes de proto-Black Metal dont il a été fait mention ici ont joué un rôle crucial, c'est pourquoi nous avons pris le parti de nous attarder sur la plupart des aspects constitutifs de leurs productions entre 1981 et 1985 en détail. En étudiant ces différents points, nous pouvons, d'ores et déjà, voir les contours du Black Metal se dessiner. De nombreuses caractéristiques ne seront que confirmées, d'autres mèneront à la cristallisation d'un genre ayant aujourd'hui une place dominante au sein du Heavy Metal.

<sup>247</sup> BATHORY, *Blood Fire Death*, Under One Flag, 1988.

### 3. Le Metal extrême et la naissance de la seconde vague du Black Metal en Scandinavie entre 1985 et 1993

Dans cette dernière partie de notre chapitre premier, il sera question de l'apparition du Metal extrême. Nous verrons, toujours chronologiquement dans la mesure du possible, comment ce dernier a vu naître différents genres, particulièrement influents sur l'émergence de la seconde vague du Black Metal, notamment sur la scène norvégienne. En premier lieu, nous tenterons une désambiguïsation du terme Metal extrême avant de retracer son développement, du Thrash Metal de la Bay Area puis de sa scène allemande, de la naissance du Death Metal aux États-Unis jusqu'à son développement en Europe, notamment en Scandinavie.

Dans un deuxième temps, nous verrons la transformation de la scène norvégienne, à l'origine bien ancrée dans le Death Metal, en un genre nouveau et volontairement antagoniste. Nous examinerons en détail les changements opérés qu'ils soient musicaux, idéologiques ou iconographiques, et comment les canons esthétiques du genre se sont imposés en Norvège.

#### a. L'apparition du Metal extrême.

En ce qui concerne le terme « Metal extrême », selon Keith Kahn-Harris, il se constitue de trois genres incluant Thrash Metal, Death Metal et Black Metal<sup>248</sup>. Il précise également que le Metal extrême est un phénomène complexe à décrire, car « il consiste en un agrégat de genres avec leurs histoires respectives, lesquelles sont en constant développement et reconfiguration<sup>249</sup>. » Il nous avertit aussi que « Lors du début des années 1980 en particulier, les frontières entre heavy metal et

---

<sup>248</sup> KAHN-HARRIS Keith, 2007, *op. cit.*, p. 9.

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 6. « it consists of a cluster of genres with different histories, which are constantly developing and reconfiguring. » Nous traduisons.

metal extrême étaient relativement poreuses<sup>250</sup>». Nicolas Walzer décrit cette généalogie avec plus de précision :

« Le metal extrême naquit logiquement de l'escalade subversive du heavy metal pour engendrer son premier sous-genre : le thrash metal (naguère relié au speed metal) avec Slayer (États-Unis) et Sodom (Allemagne). Le death metal vint ensuite avec Possessed, Death et Morbid Angel. [...] le groupe Possessed fut à l'origine de la dénomination « death metal » avec sa chanson éponyme « Death Metal ». Ensuite, sur la jonction entre le heavy metal et le black metal proprement dit, apparut le groupe suisse Hellhammer, changeant rapidement de nom pour Celtic Frost, précurseur non seulement musicalement mais aussi sur le plan comportemental et non-verbal. Enfin, le black metal naquit en Scandinavie avec Bathory, engendrant à la fin des années quatre-vingt la scène norvégienne (Mayhem, Darkthrone, Burzum, Emperor)<sup>251</sup>. »

Si cette schématisation a l'avantage d'être succincte et claire, nous avons cependant un important point de désaccord avec les liens de parenté décrits ici par Walzer. En effet, et comme dans beaucoup d'autres ouvrages traitant du Black Metal, il sépare ici les branches Thrash et Death Metal de celle du Black Metal, qu'il considère comme direct héritière du Heavy Metal. Cette considération est selon nous erronée, car elle minimise considérablement le rôle qu'a joué le Death Metal (notamment suédois) sur la naissance de la scène Black Metal norvégienne. Nous verrons donc, dans cette partie, comment la construction du Metal extrême a permis la naissance du Black Metal.

- Vers le Metal extrême : le Thrash Metal de Slayer

Le Metal extrême peut, selon nous, être succinctement décrit comme une frange dissidente du Heavy Metal et des genres déjà établis.

Le premier groupe étant fréquemment cité comme influent dans son apparition est Venom. Bien que ce trio britannique soit beaucoup plus largement assimilé à la première vague du Black Metal, son rôle est en fait beaucoup plus vaste. Le journaliste Dayal Patterson ajoute qu'il est « non seulement un pivot dans la création et le développement du « metal extrême », c'était également probablement le premier groupe pour qui une telle description pouvait être

---

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 6. « In the early 1980s in particular, the boundaries between heavy metal and extreme metal were relatively porous. » Nous traduisons.

<sup>251</sup> WALZER Nicolas, 2007, *op. cit.*, p. 48.

considérée comme correcte<sup>252</sup>. » En effet, le groupe se positionne, pour de multiples raisons, comme un point central, sinon de départ, dans l'apparition du Metal extrême. En effet, dans un ouvrage dédié au Death Metal suédois, le musicien et auteur Daniel Ekeroth considère que :

« Venom a ouvert la voie aux trois principaux genres de metal extrême : le thrash metal – qui n'était presque jamais appelé thrash metal dans les années 80, mais plutôt speed metal ; le black metal [...] et le death metal<sup>253</sup>. »

Le premier des genres considérés comme Metal extrême est le Thrash Metal. Il est d'abord qualifié de Speed Metal, en raison de l'accélération des tempi coutumiers du Heavy Metal. En effet, comme le précise Fabien Hein :

« En Californie, au début des années 1980, le croisement de Motörhead, du premier album de Venom, des groupes de la NWOBHM et de l'énergie punk/hardcore donne naissance à un genre appelé speed metal [...] Metallica en est l'initiateur grâce à son étourdissant premier album intitulé *Kill'em all* (1983). Par sa radicalité extrême, ce disque constitue une véritable innovation. Jamais personne n'avait joué aussi vite<sup>254</sup>. »

Ici, il convient cependant de nuancer son propos : si Metallica s'est bel et bien illustré dans le Thrash Metal, le groupe n'en est pas l'initiateur. Ce titre reviendrait plutôt à Anthrax, formé en 1981<sup>255</sup>. Le Thrash Metal doit tout d'abord être considéré comme une scène, au sens géographique du terme, donnant postérieurement lieu à la naissance d'un genre. En effet, comme l'écrit Daniel Ekeroth :

« Le thrash metal est né aux États-Unis avec des groupes comme Metallica, Exodus, Anthrax et Slayer. La Bay Area de San Francisco est devenue le centre du mouvement, et on fait généralement référence au style thrash metal traditionnel par l'appellation Bay Area thrash<sup>256</sup>. »

Nous retrouverons ce procédé de transformation d'une scène locale, à l'échelle d'une ville ou d'une région, en un genre à part entière avec la scène Black Metal

---

<sup>252</sup> PATTERSON Dayal, 2013, *op. cit.*, p. 6.

<sup>253</sup> EKEROTH Daniel, 2006, *op. cit.*, p. 9 « Venom paved the way for all three main genres of extreme metal: thrash metal – which was hardly ever called thrash metal back in the 80's, but rather speed metal; black metal [...] and death metal. » Nous traduisons. Notons que lorsque l'auteur écrit « les trois principaux genres », il ne sous-entend pas l'existence d'autres genres que ceux-ci, mais que ces derniers ont chacun de nombreux sous-genres.

<sup>254</sup> HEIN, Fabien, 2004, *op. cit.*, p. 64.

<sup>255</sup> McIVER Joel, 2005, *op. cit.*, p. 29.

<sup>256</sup> EKEROTH Daniel, 2006, *op. cit.*, p. 9. « Thrash metal started in the United States with bands like Metallica, Exodus, Anthrax and Slayer. The San Francisco Bay Area became the center of the movement, and the traditional style of thrash is generally referred to as Bay Area thrash. » Nous traduisons.

d'Oslo, devenant le Black Metal norvégien au fur et à mesure que de nouveaux groupes se créèrent, puis finalement, sera désignée comme seconde vague du Black Metal.

Selon Ekeroth, le Thrash Metal :

« est à la base du heavy metal accéléré, avec des orgies de riffs et des formules stables de batterie « à deux temps ». Le genre n'avait pas d'image à la base, et les paroles traitaient souvent de sujets sociaux<sup>257</sup>. »

Afin de mieux comprendre l'influence du Thrash Metal sur le Metal extrême, et plus particulièrement sur le Black Metal, voyons de manière plus précise ses caractéristiques, en choisissant de nous concentrer principalement sur Slayer, « l'un des premiers groupes de thrash metal<sup>258</sup> », formé en 1982 en Californie près de Los Angeles<sup>259</sup>. C'est en effet ce groupe qui montre la plus forte probabilité d'influence sur le Metal extrême, comme l'explique Fabien Hein :

« Le groupe de référence du thrash metal [...] est Slayer dont le premier album [...] est la pièce fondatrice. [...] la musique de Slayer présente un degré de violence malsaine inégalé jusqu'alors<sup>260</sup>. »

Tous s'accordent à identifier Slayer comme une référence. Selon Patterson, les californiens sont « le groupe de metal extrême le plus connu de tous les temps<sup>261</sup>. » Ce qui fait de Slayer une influence plus forte que Metallica, Anthrax ou encore Exodus, c'est sa proximité avec les groupes de la première vague. En effet, les membres de Slayer sont inspirés par Venom, la NWOBHM et le Punk<sup>262</sup>, tout comme Hellhammer/Celtic Frost, Mercyful Fate ou encore Bathory. Cependant, le groupe « rompt avec l'aspect fantasmagorique de Venom et ses effets scéniques pour se recentrer sur la musique dans un cadre plus sobre<sup>263</sup>. » Ce faisant, Slayer affirme, musicalement et visuellement, son esthétique autour de thèmes tels que le satanisme, la violence et le macabre, ainsi, « Les textes [...]

---

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 9. « was basically sped-up heavy metal, with riff orgies and steady « two-beat » drum patterns. The genre basically didn't have an image, and the lyrics often dealt with social topics. » Nous traduisons.

<sup>258</sup> WALZER Nicolas, 2007, *op. cit.*, p. 48.

<sup>259</sup> McIVER Joel, 2005, *op. cit.*, p. 146-147.

<sup>260</sup> HEIN Fabien, 2004, *op. cit.*, p. 69.

<sup>261</sup> PATTERSON Dayal, 2013, *op. cit.*, p. 65. « the most successful extreme metal band of all time. » Nous traduisons.

<sup>262</sup> WALZER Nicolas, 2007, *op. cit.*, p. 48.

<sup>263</sup> *Ibid.*, p. 50.

fortement imprégnés de satanisme [...] et toujours provocateurs, sont littéralement hurlés-aboyés par un chanteur s'exprimant dans un registre d'une agressivité totalement inédite<sup>264</sup>. » La voix est encore assez éloignée des canons du Black Metal, mais l'idée générale est indéniablement similaire : vitesse et agressivité sont les maîtres mots.

Slayer se distingue également en développant une identité visuelle plus transgressive que les autres groupes de la Bay Area, notamment sur le plan de l'apparence des musiciens, facteur d'influence supposé, comme l'écrit Fabien Hein :

« La surenchère se répercute également dans l'apparat. Kerry King, un des guitaristes du groupe, est le premier à arborer des bracelets de force équipés de clous de quinze centimètres<sup>265</sup> ».

Cette idée de « surenchère dans l'apparat » nous rappelle immédiatement le Black Metal norvégien, avec notamment des groupes comme Gorgoroth ou Mayhem, cherchant systématiquement à pousser la transgression visuelle le plus loin possible lors de leurs performances respectives.

« le groupe [Slayer] mettait l'accent dès le début sur une image « satanique », en portant du cuir, de la peinture sur le visage, des clous, et des croix inversées. *Show No Mercy* fait entendre en lui-même de nombreuses références sataniques<sup>266</sup> »

Cet intérêt pour les thèmes sataniques est bien ancré chez Slayer. De nombreux titres des premiers albums sont clairement baignés par cette fascination, citons par exemple « *Evil Has No Boundaries* » (« le mal n'a pas de frontière ») et « *Show No Mercy* » (« pas de pitié » en français), tous deux issus du premier album *Show No Mercy*<sup>267</sup>. Notons que le grand renfort de termes sataniques, ou ayant attiré à la mort, font cependant une impression un peu grotesque parfois, en raison de leur foisonnement et de leur emploi parfois grandiloquent. Si le choix des thèmes n'est certes pas nouveau dans l'univers du Heavy Metal et même du Rock ou du Blues, il prend un caractère beaucoup plus fasciné, nous soulignerons, à titre d'exemple

---

<sup>264</sup> HEIN Fabien, 2004, *op. cit.*, p. 69.

<sup>265</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>266</sup> PATTERSON Dayal, 2013, *op. cit.*, p. 65. « the group emphasized a « Satanic » image from the start, wearing leather, face paint, spikes, and inverted crosses. *Show No Mercy* itself features numerous Satanic references ». Nous traduisons.

<sup>267</sup> SLAYER, *Show No Mercy*, Metal Blade Records, 1983.



l'influence de Slayer sur la seconde vague en matière de références choisies, la reprise du titre « *The Antichrist* », extrait de *Show No Mercy*, par le groupe suédois Dissection.

Visuellement, les similitudes entre Slayer et la seconde vague du Black Metal ne s'arrêtent pas là, car « initialement [les membres de Slayer] portaient des *corpse paint* primitifs blanc et noir<sup>268</sup> ». L'usage du maquillage n'est pas inédit non plus, mais un groupe d'envergure tel que Slayer participe fortement à sa visibilité.



Figure 35. Slayer en 1983, à l'époque de *Show no Mercy*.

Mais c'est surtout le choix de s'inspirer ouvertement du troisième Reich, aussi bien en termes de paroles que d'imagerie, qui positionne Slayer en tant que référence importante pour certains musiciens de la seconde vague du Black Metal. En effet, pour Nicolas Walzer, Slayer est « le thrash metal inspiré par la barbarie nazie<sup>269</sup> ». Le groupe rompt avec les esthétiques habituelles et joue la provocation en incluant des références au nazisme<sup>270</sup>. Par exemple, dans le titre « *Angel Of Death* » (« l'ange de la mort »), il est aisé de trouver des références au docteur Joseph Mengele et à ses recherches dans le centre *Ahnenherbe*<sup>271</sup>. Le groupe utilise, pour son logo, une police introduisant un S rappelant celui des Waffen SS, le guitariste Jeff Hanneman « portait des signes nazis sur ses vêtements ainsi que

<sup>268</sup> EKEROTH Daniel, 2006, *op. cit.*, p. 9. « initially wore primitive black and white corpse paint ». Nous traduisons.

<sup>269</sup> WALZER Nicolas, 2007, *op. cit.*, p. 48.

<sup>270</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>271</sup> *Ibid.*, p. 51.

SS sur sa guitare<sup>272</sup> ». Autour de la fascination pour Slayer, le groupe de fans intitulé « *Slaytanic Wermacht*<sup>273</sup> » se forme, jouant sur l'idée d'adjoindre les mots « slayer » (« tueur »), « satanic » et « Wermacht », pouvant être aisément transcrit comme « l'armée satanique de Slayer ». Cependant, nuancions les faits, en précisant, comme le fait Nicolas Walzer :

« la grande majorité voyaient ici l'occasion d'agiter bien haut l'un des étendards les plus subversifs possibles. [...] L'esthétique nazie représentait en premier lieu un électrochoc destiné aux autorités morales comme pouvait l'être la musique dans une volonté de rébellion face au puritanisme ambiant<sup>274</sup>. »

En effet, comme cela sera le cas pour la seconde vague du Black Metal, le choix de puiser une quelconque forme d'inspiration dans cette période de l'Histoire représente en soi une volonté de transgression manifeste. Comme nous aurons l'occasion de le voir plus loin, des musiciens comme Varg Vikernes de Burzum abandonneront les thèmes sataniques et antichrétiens en faveur du nazisme, pour la simple raison que ce dernier est beaucoup plus transgressif que le premier. Cependant, gardons bien à l'esprit que parmi les groupes qui choisiront une telle orientation, la majorité n'aura de cesse de préciser qu'il s'agit de provocation pure, et qu'en aucun cas, il ne s'agit d'une idéologie assumée et adoptée par eux, à l'image des membres de Slayer.

Slayer « s'est graduellement éloigné du territoire proto-black de leurs premiers albums au fil des années<sup>275</sup>. » Cependant, il demeure une influence indéniable, car selon Patterson « le groupe n'a jamais vraiment abandonné les thèmes satanique et antichrétien de leurs premières réalisations<sup>276</sup>. » De plus, il ajoute que *Reign In Blood* est « un des albums les plus importants de l'histoire du metal<sup>277</sup> ». Daniel

---

<sup>272</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>273</sup> MOYNIHAN Michael, SØDERLIND Didrik, R/2005, *op. cit.*, p. 65.

<sup>274</sup> WALZER Nicolas, 2007, *op. cit.*, p. 52.

<sup>275</sup> PATTERSON Dayal, 2013, *op. cit.*, p. 64. « the band gradually moved away from the proto-black territories of their original releases as the years went by. » Nous traduisons.

<sup>276</sup> *Ibid.*, p. 65. « the band never entirely abandoned the Satanic/anti-Christian themes of their early works. » Nous traduisons.

<sup>277</sup> *Ibid.*, p. 65. « one of the most important albums in metal's history ». Nous traduisons.

Ekeroth va plus loin en affirmant que « Slayer était le plus brutal des groupes de thrash originaux, et le seul qui ait anticipé le death metal<sup>278</sup> ».

Bien que le Thrash Metal se soit en premier illustré et construit comme une scène californienne, son influence et sa popularité furent telles, que le genre naissant s'exporta en Europe, notamment en Allemagne où il fut véhiculé par des groupes comme Sodom, Kreator et Destruction.

- Le Thrash Metal européen

Les groupes de Thrash Metal européens ont également eu une influence décisive sur la formation des scènes Death et Black Metal en Scandinavie. En effet, « des groupes comme Destruction, Sodom et Kreator [...] deviendront des références incontournables dans le genre<sup>279</sup> ». Ces trois formations, que Patterson appelle « la première vague du black thrash<sup>280</sup> », ou bien « la trinité allemande<sup>281</sup> » chez Ekeroth, repoussent les limites du Thrash Metal de la Bay Area. Ainsi, ils s'inscrivent dans un processus de transgression, tout d'abord au niveau de l'écriture des paroles, mais surtout sonore.

Comme le précise Dayal Patterson, leur lien avec la seconde vague du Black Metal peut à première vue paraître ténu, mais ne doit pas être minimisé :

« Cependant que Venom, Mercyful Fate, Bathory, et Hellhammer/Celtic Frost sont généralement considérés comme les plus importants des pivots dans le lancement du genre black metal, les groupes [...] [Sodom, Kreator et Destruction] ont joué un rôle important dans son développement. [...] dans de nombreux cas les qualités « black metal » d'un groupe restent une question d'*interprétation* [en italiques dans le texte], dans la mesure où la scène metal extrême de l'époque était simplement trop réduite pour le genre d'étiquetage intense de sous-genres qui a lieu aujourd'hui. À l'époque la plupart de ces groupes étaient simplement considérés comme des manifestations du côté plus sombre, plus lourd du thrash<sup>282</sup> ».

---

<sup>278</sup> EKEROOTH Daniel, 2006, *op. cit.*, p. 9. « Slayer was the most brutal of the original thrash bands, and the only one that anticipated death metal ». Nous traduisons.

<sup>279</sup> HEIN Fabien, 2004, *op. cit.*, p. 70 .

<sup>280</sup> PATTERSON Dayal, 2013, *op. cit.*, p. 58. « The first wave of black thrash ». Nous traduisons.

<sup>281</sup> EKEROOTH Daniel, 2006, *op. cit.*, p. 10.

<sup>282</sup> PATTERSON Dayal, 2013, *op. cit.*, p. 58-59. « While Venom, Mercyful Fate, Bathory, and Hellhammer/Celtic Frost are generally considered the most pivotal in kick-starting the black metal genre, the bands [...] played a significant hand in its development. Again it should be emphasized

En effet, il est aisé aujourd'hui, avec le recul que les auditeurs ont pu prendre sur ces groupes, de comprendre pourquoi ils ont été étiquetés ainsi. Cependant, lorsque Patterson mentionne leurs « les qualités Black Metal », il veut simplement souligner l'importance de certains détails qui ont marqué les musiciens de la seconde vague. Nous allons tenter de voir dans ce point, quelles sont ces qualités.

Tout d'abord, il est indéniable que ces groupes ont eu un impact considérable, dans la mesure où de nombreux musiciens de la seconde vague les citent comme références, notamment Fenriz de Darkthrone qui place Sodom et Destruction<sup>283</sup> dans son tableau d'influences majeures, mais aussi Ole Jørgen Moe, alias Apollyon, du groupe Aura Noir et surtout Øystein Aarseth, dit Euronymous, fondateur de Mayhem, l'un des précurseurs de la seconde vague. Selon Apollyon « les trois premiers albums de Destruction, Sodom et Kreator ont toujours eu une aura black metal<sup>284</sup>. » Leurs similitudes, aussi bien sur le plan musical qu'esthétique, sont souvent minimisées, au profit des groupes de la première vague comme le précise Euronymous :

« C'est assez bizarre que tout le monde parle de VENOM, BATHORY et HELLHAMMER [en capitales dans le texte] comme étant les vieux groupes diaboliques, mais personne ne mentionne SODOM et DESTRUCTION. Ils sont apparus à la même époque que BATHORY et HELLHAMMER et leurs premiers albums sont des œuvres de maître de black metal puant ! Personne n'arrive à faire de la musique comme ça maintenant<sup>285</sup>. »

En effet, comme en atteste cette déclaration faite au fanzine *Kill Yourself Zine*, Euronymous était un admirateur du trio Thrash européen, il a d'ailleurs appelé sa maison de disques *Deathlike Silence* en référence à un titre de Sodom<sup>286</sup>.

Selon Patterson, Sodom s'était beaucoup inspiré des réalisations de Motörhead et Venom<sup>287</sup>. Pour le journaliste, la démo *Witching Metal*<sup>288</sup> était :

---

that in many cases the band's "black metal" qualities remain a matter of *interpretation*, since the extreme metal scene at the time was simply too small for the sort of intense sub-genre labeling that goes on today. Back then most bands were simply considered acts from the darker, heavier side of thrash ». Nous traduisons.

<sup>283</sup> FENRIZ (vidéo), *op. cit.*, voir annexe II, p. 309.

<sup>284</sup> PATTERSON Dayal, 2013, *op. cit.*, p. 64. Patterson cite Apollyon : « Destruction, Sodom and Kreator's three first releases always had a black metal aura. » Nous traduisons.

<sup>285</sup> *Ibid.*, p. 59. Patterson cite Euronymous : « It's quite weird that everybody talk about VENOM, BATHORY and HELLHAMMER as the old Evil bands, but nobody mentions SODOM and DESTRUCTION. They came at the same time as BATHORY and HELLHAMMER and their first albums are masterpieces of black stinking metal! Nobody manages to make music like that now. » Nous traduisons.

<sup>286</sup> *Ibid.*, p. 59.

« L'une des sorties metal les plus bruyantes et au son le plus chaotique qui existaient à l'époque, la cassette présente Sodom comme peut être la seule forme de compétition à Bathory en termes de début du metal extrême<sup>289</sup> ».

L'enregistrement n'est pas sans rappeler le premier album de Venom, à cela près qu'il ne fait pas entendre autant de mélodies, de plus, le son est encore plus sale et chaotique que chez le trio de Newcastle.

En effet, lorsque nous écoutons le premier EP de Sodom intitulé *In The Sign Of Evil*<sup>290</sup> de 1985, la voix sur certains titres est très proche du standard de voix Black Metal. Faisons ici une parenthèse au sujet de ce type de vocalité bien spécifique que la musicologue Catherine Rudent appelle voix saturée. Selon elle, les voix Metal semblent « saturées » formant ainsi « une analogie perceptive » avec les guitares. Plus précisément, nous pouvons les décrire comme des voix « volontairement bruitées<sup>291</sup> », donc entre le cri le chant et la parole. Ce type de vocalité est également présent sur la cassette démo de 1982, *Witching Metal*, auquel s'ajoute une production sonore médiocre, procurant au groupe un son sale qui n'est pas sans rappeler les premiers enregistrements de la seconde vague du Black Metal (notamment Mayhem).

Le « son » d'un groupe est un facteur primordial dans l'univers du Metal extrême, il est en quelque sorte la carte d'identité d'un groupe, le facteur qui permettra de l'affilier à un genre. Pour Apollyon, les efforts des trois formations allemandes en matière de production sonore montrent une référence pour la seconde vague du Black Metal :

« Des trois groupes, j'étais à l'origine surtout fan de Kreator. *Pleasure To Kill* est peut-être l'album le plus complet et je pense que l'EP *Flag of Hate* est aussi très caractéristique. Avec Destruction, Sodom et Bathory ils ont mis en place les standards de comment cette musique était supposée sonner<sup>292</sup>. »

---

<sup>287</sup> PATTERSON Dayal, 2013, *op. cit.*, p. 59.

<sup>288</sup> SODOM, *Witching Metal*, Indépendant, 1982.

<sup>289</sup> PATTERSON Dayal, 2013, *op. cit.*, p. 59. « One of the noisiest and most chaotic-sounding metal releases in existence at that time, the tape presents Sodom as perhaps Bathory's only real competition in terms of early metal extremity ». Nous traduisons.

<sup>290</sup> SODOM, *In The Sign Of Evil* EP, Devil's Game records, 1985.

<sup>291</sup> RUDENT Catherine, « La voix chantée en musique populaires », *Musicologies*, n° 10, 2013, p. 62. Voir aussi l'annexe VIII consacrée à l'analyse au spectrogramme de voix Black Metal, p. 320.

<sup>292</sup> PATTERSON Dayal, 2013, *op. cit.*, p. 63. Patterson cite Apollyon : « Of the three bands, I was mainly into Kreator originally. *Pleasure to Kill* is maybe the most complete album and I think the *Flag of Hate* EP is also very defining. Along with Destruction, Sodom, and Bathory they set the standards of how this music was supposed to sound. » Nous traduisons.

Le Thrash Metal européen a incontestablement ouvert la voie à un grand nombre de musiciens désirant jouer une musique plus « sombre » et plus « brutale ». S'ils furent parmi les premiers en Europe à prendre cette direction esthétique, ils furent rapidement imités par le Death Metal.

- L'apparition du Death Metal

Comme l'écrit Bérenger Hainaut, « le lien entre le black metal et le death metal n'est peut-être pas réalisé assez systématiquement<sup>293</sup> ». Nous nous appuyons également sur cette opinion pour justifier les points consacrés au Death Metal en général et à sa branche suédoise. La relation antagoniste qui se constituera entre Death et Black Metal n'est pas anecdotique dans le développement du second.

Selon Fabien Hein :

« Le death metal (« metal de mort » ou « metal de la mort ») naît dans la seconde moitié des années 80 de la fascination de quelques groupes américains originaires de Floride pour les groupes Venom et Possessed<sup>294</sup>. »

La ville de Tampa, Floride, est en effet considérée, par la plupart des auteurs que nous citons, comme le berceau du Death Metal.

Comme souvent, lorsqu'il s'agit d'octroyer la paternité d'un genre à un groupe, ou plusieurs, les diverses sources tombent inmanquablement en désaccord. Si, comme nous l'avons vu plus haut en début de partie, Walzer attribue la dénomination du genre à Possessed<sup>295</sup>, l'avis de Hein varie : « Le précurseur du death metal est Chuck Schuldiner et son groupe Death, suivi de Morbid Angel, Obituary et Deicide. [...] ces groupes ont imposé le son caractéristique du death metal US – étouffant et malsain<sup>296</sup> ». Pour Moynihan, les groupes précurseurs sont Morbid Angel, Death, Obituary et Deicide<sup>297</sup>.

---

<sup>293</sup> HAINAUT Bérenger, 2017, *op. cit.*, p. 43.

<sup>294</sup> HEIN Fabien, 2004, *op. cit.*, p. 90.

<sup>295</sup> WALZER Nicolas, 2007, *op. cit.*, p. 48.

<sup>296</sup> HEIN Fabien, 2004, *op. cit.*, p. 91.

<sup>297</sup> MOYNIHAN Michael, SØDERLIND Didrik, R/2005, *op. cit.*, p. 63.

Nous prenons donc ici le parti de considérer comme précurseurs, tous formés entre 1982 et 1983, les trois premiers nés de cette scène : Possessed, Morbid Angel et Death. En effet, si Obituary et Deicide sont des éléments clefs du langage Death Metal, ils se sont formés plus tard, sous d'autres noms, certains après les premiers groupes de la seconde vague du Black Metal, notamment Mayhem, ils n'ont donc pas pu avoir une influence aussi grande sur ces derniers. Nous nous concentrerons principalement sur le groupe Possessed, les deux autres introduisant au fil des albums une technicité instrumentale bien éloignée du Black Metal.

L'une des caractéristiques primordiales du Death Metal, du moins à ses débuts, est sa coloration underground, c'est d'ailleurs l'un des traits communs avec le Black Metal. Le genre est directement influencé par le Thrash Metal, notamment de Slayer, le proto-Black Metal des groupes de la première vague, en particulier Venom et Celtic Frost, mais également par le descendant du Hardcore, le Grindcore du groupe anglais Napalm Death formé en 1982<sup>298</sup>.

Musicalement, les deux genres partagent également des similitudes, comme le décrit Fabien Hein :

« Le genre s'appuie sur des blast beat [...] des passages très accélérés à la guitare et un usage inédit de la voix se situant entre le grognement et rugissement<sup>299</sup>. »

Cette voix qui selon lui se décrit comme « un chant de gorge, dont la technique se rapproche du chant tibétain ou du chant inuit<sup>300</sup> » est une caractéristique distinctive du genre. La vocalité criée étant l'un des fers de lance du Metal extrême. Selon Ekeroth : « la voix profonde et grognée de Tom Warrior [...] [a] sûrement inspiré le genre death metal<sup>301</sup> » de plus les membres de Hellhammer distribuent, dès 1983, un fanzine intitulé *Death Metal*<sup>302</sup>. Ici, nous pouvons noter encore une fois l'influence de la première vague du Black Metal, faisant du Death et du Black de proches parents.

---

<sup>298</sup> CHRISTE Ian, 2007, *op. cit.*, p. 283.

<sup>299</sup> HEIN Fabien, 2004, *op. cit.*, p. 91.

<sup>300</sup> *Ibid.*, p. 91. Notes de bas de page au sujet de la vocalité Death Metal.

<sup>301</sup> EKEROOTH Daniel, 2006, *op. cit.*, p. 10. « deep grunted vocals of Tom Warrior [...] surely inspired the death metal genre to come. » Nous traduisons.

<sup>302</sup> *Ibid.*, p. 10.

Possessed, se forme en 1982. Ses membres, encore adolescents à l'époque<sup>303</sup>

« s'accorde[nt] immédiatement sur l'idée de créer une musique agressive avec une imagerie satanique renforcée. [...] Becerra [le vocaliste] a commencé à utiliser le terme « death metal » pour décrire leur musique<sup>304</sup> ».

L'impact des enregistrements de Possessed est indéniable sur la formation de la scène Death Metal. La transgression, aussi bien sonore que visuelle et textuelle, est un des fondements de l'esthétique du groupe, instaurant les bases du genre Death Metal :

« Possessed a ensuite développé et cimenté le death metal avec la démo classique *Death Metal* en 1984. Cet enregistrement était révolutionnaire. [...] Possessed a abandonné la plupart des touches Venom/Motörhead, créant ainsi des airs « symphoniques », et combinant de nombreux riffs et formules de batterie complexes avec les sons les plus crus et les allures les plus rapides imaginables. [...] Becerra [...] semblait en même temps crier et grogner. Toutes ces idées devraient bientôt être considérées comme des caractéristiques du death metal, et la démo de Possessed est, depuis lors, généralement considérée comme le premier enregistrement de pur death metal<sup>305</sup>. »

La volonté de Possessed de rompre avec les traditions musicales mises en place par les genres précédents est évidente. Cette habitude du surpassement, de la transgression des codes établis, observée depuis le début de notre étude, est encore une fois manifeste. Notons que le Black Metal optera également pour un bouleversement des langages musicaux préétablis, mais ne suivra pas le Death Metal dans sa surenchère de rapidité, technicité et violence sonore.

Selon Ekeroth, *Seven Churches*<sup>306</sup>, premier enregistrement *full length*\* de Possessed, est « sans aucun doute le premier album de death metal<sup>307</sup>. » Le morceau est introduit par un emprunt à la bande sonore du film *L'exorciste*. Cet usage transphonographique, sur un titre par ailleurs intitulé « *The Exorcist* », nous

---

<sup>303</sup> CHRISTE Ian, 2007, *op. cit.*, p. 140.

<sup>304</sup> EKEROTH Daniel, 2006, *op. cit.*, p. 11. « immediately set out to create aggressive music with an overly satanic image. [...] Becerra started using the term "death metal" to describe their music ». Nous traduisons.

<sup>305</sup> *Ibid.*, p. 12. « Possessed further develop and cemented death metal with the classic *Death Metal* demo in 1984. This recording was groundbreaking. [...] Possessed left most of the Venom/Motörhead touches behind, creating "symphonic" tunes, and combining loads of complex riffs and drum patterns with the rawest sounds and fastest paces imaginable. [...] Becerra [...] seemed to scream and grunt at the same time. All these ideas would later be considered trademarks of death metal, and Possessed's demo has since generally been considered the first pure death metal recording. » Nous traduisons.

<sup>306</sup> POSSESSED, *Seven Churches*, Combat Records, 1985.

<sup>307</sup> EKEROTH Daniel, 2006, *op. cit.*, p. 12. « without a doubt the first death metal album. » Nous traduisons.



rappelle l'importante influence des films d'horreur sur les musiciens des scènes Metal, notamment Death Metal, au cours des années 1980. S'en suivent une multitude de riffs faisant entendre plusieurs tempi différents, des changements de mesures, mais surtout semblant avoir été écrits de manière à déconcerter l'auditeur. La partie de batterie alterne diverses cellules composées aussi bien de roulements rapides que des rythmiques stables, entrecoupées de *breaks*\*. La production sonore est claire malgré la distorsion des guitares. Quant à la voix, elle est hurlée/aboyée dans un registre oscillant entre aigus et graves.

En ce qui concerne les paroles et l'imagerie, la volonté de provoquer, d'outrepasser les limites du bon goût et de la bienséance, sont également des pré-requis des premiers groupes de Death Metal :

« Les paroles détaillaient diverses formes de meurtres, de tortures, de viols et de démembrements qui étaient régurgitées par cette armée de groupes de death metal dans le monde entier<sup>308</sup>. »

Cette attitude ouvertement provocatrice restera un facteur décisif dans l'écriture des textes Black Metal, ceux-ci mélangeront volontiers de telles visions morbides à des thèmes toujours plus transgressifs.

Selon Bérenger Hainaut, c'est « l'image ouvertement satanique véhiculée par Possessed [qui] a contribué à lier celui-ci au black metal, sa musique évoque parfois certains titres des premiers titres de Mayhem<sup>309</sup> ».

En effet, au-delà des postures antireligieuses déjà bien établies dans le bagage transgressif du Metal, les groupes commencent à développer une nouvelle facette, plus provocatrice encore. Le néofascisme et le nationalisme extrême, introduit par Slayer, sont en effet des thèmes ayant eu un fort impact sur le Black Metal.

« des groupes comme Deicide renforcent l'image satanique, tandis que d'autres, comme Morbid Angel, jouent la provocation politique en portant « des vêtements paramilitaires durant ses prestations, adoptant un comportement néofasciste et le renforçant à coup de discours déplacés et intolérants<sup>310</sup> ».

---

<sup>308</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>309</sup> HAINAUT, Bérenger, 2017, *op. cit.*, p. 42.

<sup>310</sup> MOYNIHAN Michael, SØDERLIND Didrik, R/2005, *op. cit.*, p. 64.

La plupart des groupes de Death Metal rejettent « le côté théâtral de ses prédécesseurs optant pour le look « gars d'à côté »<sup>311</sup>. » Cette caractéristique est d'ailleurs complètement abandonnée par les groupes de la seconde vague du Black Metal, qui au contraire n'auront de cesse de renforcer cette l'attitude théâtrale que les circonstances soient scéniques ou non.

Pour conclure ce point consacré au Death Metal, nous pouvons une fois de plus citer Bérenger Hainaut :

« il est intéressant de remarquer que le genre black metal des années 1990 a puisé beaucoup plus dans le death metal *underground* [en italiques dans le texte] que ce qui en est dit la plupart du temps, et cette influence d'un certain mode de vie s'accompagne d'une influence musicale non négligeable<sup>312</sup>. »

Notons que cet état de fait se renforce grâce à la proximité géographique de la scène suédoise naissante comme nous allons le voir dans le point prochain.

- Le Death Metal suédois et la branche norvégienne

Quasi parallèlement à son développement aux États-Unis, le Death Metal voit le jour sous la forme d'une scène suédoise basée à Stockholm. L'influence de cette dernière est considérable sur le Black Metal norvégien qui naîtra quelques années plus tard. Premièrement, comme nous avons pu le voir plus haut, les scènes Metal extrême n'étaient pas très développées au milieu des années 1980. Seuls quelques groupes, formés par une poignée de musiciens, se partageaient la scène underground. Un autre facteur d'une grande importance entre également en compte lorsqu'on observe la naissance de la seconde vague du Black Metal : avant de se désigner sous cette étiquette, des groupes existaient déjà, parfois sous d'autres noms, et jouaient du Death Metal.

Parmi les pionniers de cette scène suédoise, citons en premier lieu Nihilist formé à Stockholm en 1987 sous le nom Brainwarp<sup>313</sup>. Selon Ula Gehret, manager du label Century Media, « peu de groupes ont laissé une empreinte plus indélébile sur

---

<sup>311</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>312</sup> HAINAUT Bérenger, 2017, *op. cit.*, p. 43.

<sup>313</sup> Page de Nihilist sur le site *Metal Archives* :

<https://www.metal-archives.com/bands/Nihilist/14076>. Consultée le 10/07/2018.

la scène musicale extrême que Nihilist<sup>314</sup>. » La première démo du groupe, *Premature Autopsy*<sup>315</sup> enregistrée en 1988 se compose de trois titres introduisant le « son suédois » ou comme le dit Gehret :

« On peut déjà entendre les traces de leur tristement célèbre son buzzsaw dans le refrain de « Sentence To Death », qu'ils transformeront bientôt en leur propre identité [sonore]<sup>316</sup>. »

En effet, ce son dit *buzzsaw*, que nous pouvons traduire comme « bourdonnement de tronçonneuse<sup>317</sup> », fera partie intégrante de l'identité sonore du groupe, mais plus largement du Death Metal suédois<sup>318</sup>, et aura une influence prépondérante sur le Black Metal norvégien des débuts, qui tentera lui aussi d'établir sa propre identité sonore, aisément identifiable. Selon Daniel Ekeroth :

« en rétrospective, cette démo [*Premature Autopsy*] représente l'un des moments les plus importants du death metal suédois. Elle est si intense, si brutale, et contient les quatre membres qui deviendraient bientôt le noyau du plus connu et, à mon avis, meilleur groupe de Suède – Entombed<sup>319</sup>. »

Notons qu'il est difficile, en particulier dans le cadre de cette scène Death Metal suédoise, d'établir avec précision les dates de naissance des groupes. En effet, à titre d'exemple, le groupe Grave – par ailleurs cité comme l'un des groupes phares de la scène Death Metal suédoise par Fabien Hein<sup>320</sup> – s'est formé, selon le site *Metal Archives*, en 1988. Cependant, le site nous informe aussi que le groupe a été actif dès 1984 sous cinq noms différents<sup>321</sup>. Il en va de même pour Nihilist qui se scinde rapidement en deux entités distinctes, Entombed et Unleashed, dès 1989<sup>322</sup>. Toutes ces fluctuations, aussi bien de line-up que de nom, peuvent

---

<sup>314</sup> *Ibid.*

<sup>315</sup> NIHILIST, *Premature Autopsy*, indépendant, 1988.

<sup>316</sup> *Op. cit.*, Page de Nihilist sur le site *Metal Archives* : « Traces of their soon-to-be infamous buzzsaw sound can already be heard within the chorus of "Sentenced To Death", which they would soon develop into their own identity. » Nous traduisons.

<sup>317</sup> « Saw » est l'abréviation de « chainsaw » soit « tronçonneuse ».

<sup>318</sup> Notons ici que ce son ayant été très plébiscité par les guitaristes aussi bien amateurs que professionnels, la marque Boss commercialisera une pédale d'effets appelée HM-2 Heavy Metal permettant de le reproduire.

<sup>319</sup> EKEROTH Daniel, 2006, *op. cit.*, p. 77. « in retrospect, this demo represents one of the most important moments of Swedish death metal. It is so intense, so brutal, and contains all four members who would later make up the core of Sweden's most well-known and, in my opinion, best metal band – Entombed. » Nous traduisons.

<sup>320</sup> HEIN Fabien, 2004, *op. cit.*, p. 91.

<sup>321</sup> Page de Grave sur le site *Metal Archives* : <https://www.metal-archives.com/bands/Grave/1020>. Consultée le 10/07/2018.

<sup>322</sup> Biographie d'Unleashed sur la page Facebook officielle du groupe : [https://www.facebook.com/pg/unleashed/about/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/unleashed/about/?ref=page_internal). Consultée le 10/07/2018.

simplement être expliquées par le fait que peu de musiciens composent alors cette scène. De plus, ils tous sont encore adolescents, à l'image des membres de Darkthrone, originellement appelé Black Death, qui ont treize ans lors de la formation de ce premier groupe<sup>323</sup>. Il s'agit également de remettre les choses en perspective : du fait de leur jeune âge, les musiciens ont d'avantage une approche do it yourself avec la création de logos, d'affiches et autres artéfacts promotionnels. On vise d'avantage à faire partie d'une tribu, comme nous l'avons évoqué plus haut, qu'à produire de la musique dans une optique professionnelle. En effet, tous ces jeunes gens découvrent leur passion pour le Metal extrême ensemble<sup>324</sup>, en formant des groupes qui pour la plupart jouent des reprises durant leurs premières années d'existence.

C'est davantage au niveau des thématiques abordées qu'Unleashed influence certains musiciens de la scène Black Metal. Comme l'explique Michael Moynihan :

« [Unleashed] avait créé un précédent qui ferait émerger tout un tas de groupes de black metal [...] le groupe a fait la même découverte que le groupe Bathory et a retiré un stimulant créatif du paganisme pré-chrétien de sa terre natale, la Suède. [...] Unleashed a consacré un grand nombre de ses chansons aux thèmes de l'ère viking et de l'ancienne religion nordique [...] [et] exploite la même source d'énergie ancestrale qui constitue le point commun de la plupart des groupes de black metal<sup>325</sup>. »

En 1986, le groupe Morbid se forme<sup>326</sup> après avoir été appelé Scapegoat durant l'année 1985<sup>327</sup>. S'il n'a pas eu un impact musical décisif selon Ekeroth, c'est le premier groupe de Per Yngve Ohlin, qui deviendra bientôt le vocaliste de Mayhem<sup>328</sup>.

Pour aller plus loin, nous pouvons avancer que l'apport le plus concret et le plus prépondérant du Death Metal suédois, est qu'il ouvrit la porte d'un Metal plus extrême que le Thrash aux pays scandinaves, notamment à la Norvège. Ainsi,

---

<sup>323</sup> Informations collectées sur le site *Metal Archives*, notamment sur les pages des musiciens, ainsi que sur celles des groupes Darkthrone et Black Death :

<https://www.metal-archives.com/bands/Darkthrone/146>. Consultée de 10/07/2018.

<sup>324</sup> EKEROTH Daniel, 2006, *op. cit.*, p. 70.

<sup>325</sup> MOYNIHAN Michael, SØDERLIND Didrik, R/2005, *op. cit.*, p. 67.

<sup>326</sup> EKEROTH Daniel, 2006, *op. cit.*, p. 71.

<sup>327</sup> Page de Morbid sur le site *Metal Archives* :

<https://www.metal-archives.com/bands/Morbid/6967>. Consultée le 10/07/2018.

<sup>328</sup> EKEROTH Daniel, 2006, *op. cit.*, p. 70-71.

Mayhem, qui deviendrait quelques années plus tard l’emblème de la scène Black Metal, se forme en 1984 à Oslo autour du guitariste Øystein Aarseth, dit Euronymous, du bassiste Jørn Stubberud, dit Necrobutcher, et du batteur Kjetil Esten Haraldsson, dit Manheim<sup>329</sup>. En 1985, la première démo du groupe, *Pure Fucking Armageddon*<sup>330</sup> n’est produite qu’à cent exemplaires<sup>331</sup>. Le groupe bénéficie alors d’une réputation naissante au sein de la scène underground grâce à leur musique « ultra-primitive et violente<sup>332</sup> ». En 1987, Mayhem sort *Deathcrush*<sup>333</sup>. L’enregistrement est éclectique, faisant entendre en introduction une piste composée par Conrad Schnitzler du groupe allemand Tangerine Dream<sup>334</sup>, des titres mêlant les influences Punk, Death Metal et Thrash, ainsi qu’une reprise du morceau « *Witching Hour* » de Venom.



Figure 36. Pochette de l’album *Deathcrush* de Mayhem.

Après *Deathcrush*, le groupe continue de se forger une image, multipliant les enregistrements de répétitions, attirant l’attention des fanzines, notamment *Slayer Mag*, au fur et à mesure que son leader, Aarseth gagne en influence au sein de la scène Metal extrême scandinave. Comme l’explique Ekeroth :

<sup>329</sup> Se reporter à l’annexe IV pour des tableaux détaillés des musiciens et groupes de la scène norvégienne, p. 312.

<sup>330</sup> MAYHEM, *Pure Fucking Armageddon*, Funny Farm, 1986.

<sup>331</sup> Article « Pure Fucking Armageddon » sur *Metal Archives* : [https://www.metal-archives.com/albums/Mayhem/Pure\\_Fucking\\_Armageddon/50127](https://www.metal-archives.com/albums/Mayhem/Pure_Fucking_Armageddon/50127). Consulté le 10/07/2018.

<sup>332</sup> EKEROTH Daniel, 2006, *op. cit.*, p. 245. « ultra-primitive and violent music. » Nous traduisons.

<sup>333</sup> MAYHEM, *Deathcrush*, Posercorpse Music, 1987.

<sup>334</sup> PATTERSON Dayal, 2013, *op. cit.*, p. 135.

« En 1987, Mayhem commença à gagner une réputation de groupe underground très brutal avec leur tristement célèbre mini-album *Deathcrush* produit par le propre label d'Aarseth Posercorpse, qui sera plus tard renommé Deathlike Silence. À ce stade, il n'y avait pas de mention quelle qu'elle soit à propos de black metal, et [les membres de] Mayhem appelaient leur musique « total death metal ». Plus tard, Aarseth affirmait avoir toujours joué du black metal, mais le révisionnisme historique est l'une des marques de fabrique du genre<sup>335</sup>. »

Ici, lorsqu'il parle de révisionnisme historique, l'auteur fait référence, selon nous, au fait que la plupart des groupes de Black Metal ayant d'abord joué du Death Metal ont par la suite complètement renié leur passé musical, pour des raisons que nous évoquerons plus loin.

Près d'Oslo, en 1986, Fenriz fonde son premier groupe, Black Death, accompagné par Ivar Engar, Dag Nielsen, mais surtout Ted Skjellum, dit Nocturno Culto, avec qui il continuera en tant que duo à partir de 1988. Jusqu'en 1991, avec leur album *Soulside Journey*<sup>336</sup>, les musiciens restent en marge de la future scène Black Metal, en jouant du Death Metal<sup>337</sup>. À l'écoute de *Soulside Journey*, nous sommes tout d'abord frappés par la qualité de l'enregistrement, le son propre et puissant des groupes suédois est incontestablement une influence. Les titres sont inspirés du Death Metal des origines et font entendre ralentissements, breaks et changements de tempi, entrecoupés de riffs énergiques. Darkthrone est le dernier des groupes emblématiques de la seconde vague du Black Metal à rejoindre ses rangs.

Parmi les musiciens norvégiens ayant totalement renié leurs racines Death Metal, nous retrouvons Varg Vikernes de Burzum, initialement membre du groupe Old Funeral ou encore Harald Nævdal dit Demonaz, Jørn Inge Tunsberg, et Olve Eikemo dit Abbath, tous les deux membres du groupe Amputation, qui deviendra bientôt Immortal. Les deux groupes de Bergen, qui par ailleurs ont des membres en commun, formés en 1988, ne produisent que des démos et font d'anecdotes apparitions sur des compilations.

---

<sup>335</sup> EKEROTH Daniel, 2006, *op. cit.*, p. 245. « In 1987, Mayhem began earning a reputation as a very brutal underground band with the infamous *Deathcrush* mini-album on Aarseth's own Posercorpse label, later renamed Deathlike Silence. At this point, there was no talk whatsoever about black metal, and Mayhem called their music "total death metal." Later, Aarseth claimed to always have played black metal, but historical revisionism is a hallmark of the genre. » Nous traduisons.

<sup>336</sup> DARKTHRONE, *Soulside Journey*, Peaceville Records, 1991.

<sup>337</sup> MARTIN Frédéric, R/2009, *op. cit.*, p. 24.

Enfin, le dernier groupe de cette scène norvégienne, oscillant entre Death et Black Metal, est Emperor. Au fil des changements de line-up, la formation originale de Nottoden dans le Telemark, s'appellera d'abord Xerasia (avant 1990), Embryonic puis Thou Shalt Suffer. Sous ces trois noms, les membres explorent l'univers du Metal extrême avant de prendre le tournant Black Metal comme nous le verrons plus loin.

Entre 1984, année de la formation de Mayhem, et 1990, les cinq formations que nous venons d'évoquer, en sont encore à leurs balbutiements, à la recherche d'une identité sonore et d'une esthétique propre. Ces groupes se réuniront bientôt sous la bannière du Black Metal portée par Euronymous, opérant parfois des changements radicaux.

Voyons, pour terminer cette partie consacrée à l'influence du Metal extrême, le rôle joué par des groupes aujourd'hui souvent oubliés ou à l'importance minimisée par les historiens du Black Metal.

- Le Metal extrême : voyage par delà les frontières

Comme nous avons pu l'appréhender, le Metal extrême se veut un genre global, morcelé entre une multitude de scènes, ayant eu des rôles plus ou moins anecdotiques. Les groupes naissent aussi bien en Europe qu'aux États-Unis, et partout dans le monde. Dans les années 1980, alors qu'internet n'existe pas encore et que la presse Metal ne s'intéresse que très vaguement à la frange extrême de cette musique, les jeunes musiciens et amateurs de sensations musicales fortes, ne peuvent compter que sur leur inventivité et leur détermination pour découvrir les groupes les plus underground.

Parmi les événements susceptibles de favoriser la transmission des connaissances entre les amateurs/musiciens de Metal, les concerts sont des lieux privilégiés de rencontre et de découverte. Par exemple, Metalion, norvégien ayant indéniablement participé à la formation de la scène Black Metal dans son pays grâce à son fanzine *Slayer Mag*, raconte comment il fit la rencontre des membres de Mayhem :

« J'avais pris des copies de *Slayer [Mag] 2* pour les vendre à un concert de Motörhead à Oslo pendant l'été 1985, et c'est là que j'ai rencontré Euronymous et Necrobutcher pour la première fois [...] j'ai remarqué Euronymous et Necrobutcher parce que leur apparence était vraiment inhabituelle. Ils étaient tous les deux très petits, plus petits que moi, et tous les deux avaient les cheveux jusqu'à la taille teints en noir corbeau. En 1985, ce n'était pas vraiment normal. En plus de ça, je crois qu'ils portaient tous les deux des t-shirts Venom. [...] rencontrer quiconque comme Euronymous et Necrobutcher qui aimait la même musique que moi – Venom, Bathory et Hellhammer – c'était un changement important<sup>338</sup>. »

L'expérience partagée ici ne résulte certainement pas d'un cas isolé. Si aujourd'hui encore le facteur vestimentaire joue un rôle fort dans la constitution de tribus, il paraît évident que dans les années 1980, il s'agissait d'un signe de ralliement puissant pour les adolescents. Ainsi, nous pouvons imaginer que parfois, ces derniers se rendaient aux concerts de groupes comme Motörhead, Judas Priest ou Iron Maiden, plus par volonté de rencontrer leurs pairs que pour voir ces groupes sur scène, comme le raconte Metalion plus loin, lorsqu'il évoque avoir assisté à un concert de Mötley Crüe à Oslo, simplement parce qu'il n'y avait que très peu de concerts<sup>339</sup>.

Autre facteur, certains groupes sont souvent prisés par les musiciens et fans en raison de leur « exotisme ». Euronymous ne fait pas exception à la règle, selon Daniel Ekeroth, il développe même une certaine fascination pour les formations les plus géographiquement distantes et les plus surprenantes :

« Aarseth semblait obsédé par toute sorte de metal underground et violent qu'il parvenait à trouver, partout dans le monde. Il acclamait des groupes comme Sarcophago du Brésil, Sigh du Japon, Tormentor de Hongrie, Monumentum d'Italie et le brutal Merciless de Suède. [...] L'atmosphère était ouverte, et les connections se faisant grâce aux échanges de cassettes. L'ignorance, le chauvinisme, et le nationalisme du genre à venir n'auraient pas pu être plus éloignés<sup>340</sup>. »

---

<sup>338</sup> KRISTIANSEN Jon, 2011, *op. cit.*, p. 39-40. « I took copies of *Slayer 2* to sell at a Motörhead concert in Oslo during the summer of 1985, and that's where I first met Euronymous and Necrobutcher [...] I noticed Euronymous and Necrobutcher because their appearance was so unusual. Both of them were really small, shorter than me, and both had dyed raven-black hair down to their waists. In 1985, that wasn't really normal. To top it off, I think they also both wore Venom shirts. [...] Meeting anyone like Euronymous and Necrobutcher who liked the same music as me – Venom, Bathory and Hellhammer – was a major change. » Nous traduisons.

<sup>339</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>340</sup> EKEROTH Daniel, 2006, *op. cit.*, p. 245. « Aarseth seemed obsessed with any violent and strange underground metal he could find, anywhere in the world. He hailed groups like Sarcophago from Brazil, Sigh from Japan, Tormentor from Hungary, Monumentum from Italy and the brutal Merciless from Sweden. [...] The atmosphere was open, and connections were made through tape



En effet, avant que le Black Metal fasse sa réelle entrée en scène au début des années 1990, le genre commence à se codifier mais aussi à se replier sur lui-même comme nous le verrons dans la partie suivante. L'ignorance, le chauvinisme et le nationalisme dont Ekeroth fait état, sont selon nous des conséquences d'une trop brusque et trop forte radicalisation de la scène norvégienne. Avant cela, l'exotisme, mais surtout la qualité underground d'un groupe, étaient gages d'intérêt et de respect au sein du système de *tape trading*<sup>341</sup>. Ainsi, le groupe brésilien Sarcófago exerçait une influence forte sur la scène norvégienne, aussi bien musicalement que visuellement.



Figure 37. Pochette de l'album *I.N.R.I.*<sup>342</sup> de Sarcófago.

Comme nous pouvons le distinguer sur la pochette d'album ci-dessus, il est très probable que les musiciens de la seconde vague, et plus particulièrement Euronymous aient pu être influencés par Sarcófago. Si l'origine du *corpse paint* a

---

trading. The ignorance, chauvinism, and nationalism of the forthcoming genre couldn't have been farther off. » Nous traduisons.

<sup>341</sup> Nous consacrerons une réflexion plus approfondie au phénomène du *tape trading* (« échange de cassettes ») dans notre troisième chapitre.

<sup>342</sup> SARCÓFAGO, *I.N.R.I.*, Cogumelo Records, 1987.

été débattue de multiples fois par divers auteurs et musiciens, pour Metalion, ici cité par Michael Moynihan :

« Je pense que ça [le grimage] venait du groupe brésilien Sarcófago, un groupe de metal extrême. Il a sorti un album et Euronymous est devenu complètement obsédé par ce groupe qui portait des pointes et du maquillage macabre<sup>343</sup>. »

Selon le compositeur Frédérick Martin, l'allégeance des membres de la scène norvégienne à Sarcófago est aussi musicale<sup>344</sup>. Pour renforcer cette idée, notons que Fenriz mentionne également le groupe brésilien comme une importante influence<sup>345</sup>. Avec leur deuxième album, il s'éloigne cependant du territoire proto-Black Metal, pour prendre une direction musicale plus technique<sup>346</sup>. Ainsi, à l'image de Celtic Frost, faisant la transition de *Morbid Tales* à *To Mega Therion*, les musiciens de Sarcófago choisissent de s'orienter vers une musique plus complexe avec le Death Metal, sans doute lassés par un proto-Black Metal trop simpliste.

Un autre groupe dont la qualité underground, sans doute due à son isolement géographique, séduira la seconde vague du Black Metal : les hongrois de Tormentor. En 1987, Tormentor produit son premier album, *The Seventh Day Of Doom*<sup>347</sup>. Techniquement, il s'agit d'avantage d'une démo enregistrée avec les moyens du bord dans un garage<sup>348</sup>. Mais rapidement, le groupe s'impose comme précurseur de la seconde vague du Black Metal en Europe. Il partage de nombreuses similitudes avec les premiers enregistrements de Sodom, notamment au niveau de la vocalité, de plus, il « mélange les éléments de groupes de thrash comme Slayer et Metallica avec un penchant plus heavy metal à la manière de Mercyful Fate et même Iron Maiden<sup>349</sup>. » Le fait que *The Seventh Day Of Doom* soit parvenu à s'exporter en Scandinavie, malgré l'isolement des pays de l'Est de l'Europe en raison du rideau de fer, représente une réussite en soi pour le groupe

---

<sup>343</sup> MOYNIHAN Michael, SØDERLIND Didrik, R/2005, *op. cit.*, p. 76.

<sup>344</sup> MARTIN Frédérick, R/2009, *op. cit.*, p. 31.

<sup>345</sup> Voir Annexe II, p. 309.

<sup>346</sup> PATTERSON Dayal, 2013, *op. cit.*, p. 68.

<sup>347</sup> TORMENTOR, *The Seventh Day Of Doom*, indépendant, 1987.

<sup>348</sup> PATTERSON Dayal, 2013, *op. cit.*, p. 95.

<sup>349</sup> *Ibid.*, p. 95. « blending elements such of thrash bands such as Slayer and Metallica with the more heavy metal leanings of Mercyful Fate and even Iron Maiden. » Nous traduisons.

hongrois. « Nous ne savions pas du tout que nous étions suivis à l'étranger<sup>350</sup> » confie le vocaliste Attila Csihar. En plus de son influence sur la scène norvégienne, Tormentor, mais surtout Csihar, s'illustreront dans la formation du Black Metal en tant que genre, puisque ce dernier est invité par Euronymous à rejoindre Mayhem en 1994 pour assurer le poste de vocaliste sur l'album *De Mysteriis Dom Sathanas*<sup>351</sup>.

Pour conclure ce point, et cette partie consacrée au Metal extrême, précifions que les apports du Thrash Metal, ainsi que du Death Metal, ont bien souvent été minimisés par les membres de la scène Black Metal. Si ces derniers ont toujours continué de revendiquer l'influence de la première vague, l'esthétique d'un genre comme le Death Metal a vite été en contradiction avec le développement que suivrait le Black Metal. Comme l'écrit Harris M. Berger, « La notion de tolérance est une part intégrante de l'approche favorable à l'individualisme et à la pensée critique dans le death metal<sup>352</sup>. » Fait qui sera complètement renié au sein de la scène Black Metal comme nous le verrons plus loin.

Soulignons aussi, comme le fait Daniel Ekeroth que :

« Contrairement au développement naturel du death metal suédois, la scène black metal norvégienne était en fait une création calculée, planifiée et amenée à la vie par Øystein Aarseth seul<sup>353</sup>. »

Cette idée de rupture, de cassure brutale, est en réalité le fruit d'une volonté de renouveau, de bouleversement au sein de la scène Metal extrême norvégienne. Comme nous pourrons l'observer dans la sous-partie suivante consacrée à l'émergence et à la codification de la scène Black Metal norvégienne, cristallisée autour de la ville d'Oslo et de son charismatique leader Euronymous.

---

<sup>350</sup> *Ibid.*, p. 96. « We didn't know we had a following abroad at all ». Nous traduisons.

<sup>351</sup> MAYHEM, *De Mysteriis Dom Sathanas*, Deathlike Silence Productions, 1994.

<sup>352</sup> BERGER Harris M., « Aspects du death metal », *Volume!*, vol. 2, n°5, 2007, *op. cit.*, p. 43.

<sup>353</sup> EKEROOTH Daniel, 2006, *op. cit.*, p. 245. « Unlike the organic development of Swedish death metal, the Norwegian black metal scene was in fact a calculated creation, planned and brought to life by Øystein Aarseth alone. » Nous traduisons.

## b. Codification et cristallisation de la scène Black Metal norvégienne

Maintenant que nous avons pris soin de reconstituer chronologiquement les conditions d'apparition du Black Metal, voyons comment la codification du genre a été méticuleusement orchestrée par les membres de la scène norvégienne, en quoi elle consiste, et comment les musiciens de Norvège se sont rassemblés autour d'elle.

Cette sous-partie aura pour objet la scène Black Metal originelle que nous observerons en quatre temps. Premièrement, nous nous consacrerons à la volonté de la scène de rompre avec ses racines Death, et nous verrons comment cette idée s'est progressivement mise en place. Nous aborderons ensuite la codification de la scène, pour ce faire, nous choisirons de nous appuyer sur une théorie développée par la musicologue Cláudia Azevedo que nous détaillerons plus loin. Nous verrons en premier lieu, quelques d'exemples empruntés aux groupes phares de cette scène, accompagnés d'une réflexion sur le stricte langage musical qui s'est mis en place ses caractéristiques. Ensuite, nous nous focaliserons sur l'iconographie, ou les « règles sémiotiques » vues chez les mêmes groupes. Enfin, nous observerons comment le Black Metal s'est forgé une réputation sulfureuse au fil des exactions perpétrées par les membres de la scène norvégienne, jusqu'à lui conférer une aura quasi mythique, mettant ainsi en place le dernier point majeur de sa codification : l'idéologie ou « hyper règles ».

- Le schisme au sein de la scène Death Metal norvégienne : la mise en place d'une esthétique de la transgression

Si nous faisons le choix ici d'utiliser un terme religieux tel que « schisme » plutôt que « scission » à la connotation plus laïque, nous verrons que son emploi se justifie aisément avec le tournant idéologique semblable à celui d'un culte que prend la scène norvégienne dès la fin des années 1980.

Tout d'abord, pour comprendre ce schisme entre Death et Black Metal norvégien, il convient d'en exposer les raisons profondes. Selon Daniel Ekeroth, la rupture est favorisée par les éléments suivants :

« Le premier développement majeur dans le black metal a eu lieu lorsque Mayhem recruta le vocaliste suédois Per « Dead » Ohlin de Morbid en 1988. Ohlin et Aarseth avaient des idées similaires en matière de performances scéniques, et ensemble ils travaillèrent à créer l'image black metal [...] Les deux visionnaires se sont mutuellement poussés plus loin dans l'obscurité, et à un moment en 1990 ils adoptèrent finalement l'image satanique qui deviendrait si cruciale pour le genre. [...] La musique était désormais exclusivement étiquetée black metal, et le voyage à travers le remue-ménage satanique avait commencé<sup>354</sup>. »

Ici, l'auteur nous conforte dans l'idée que cette rupture était avant tout une question d'idéologie propre à un nombre réduit d'individus, en l'occurrence Euronymous et Dead de Mayhem. Ce qui nous frappe en premier lieu, c'est le dévouement avec lequel les deux s'impliquent dans l'élaboration d'un genre musical qu'ils veulent total. En effet, selon nous, le Black Metal, du moins à ses débuts (que nous situons entre la toute fin des années 1980 et le début des années 1990) ne peut que difficilement être limité à la définition de style musical, mais doit plutôt être considéré comme un mouvement, à l'image du Punk, englobant de nombreux paramètres. Ici, nous rejoignons la thèse de la musicologue brésilienne Cláudia Azevedo évoquée plus haut, qui considère le Black Metal comme un genre audiovisuel :

« On soutient que le sous-genre de metal extrême black metal devrait être abordé comme un genre audiovisuel en raison de l'intertextualité de son système sémantique, appuyé sur un trépied d'éléments également importants : l'idéologie (hyper règles), son (règles techniques et musicales) et l'iconographie (règles sémiotiques)<sup>355</sup>. »

Cette thèse nous paraît être une base de réflexion pertinente en ce qui concerne l'analyse de la codification du genre. En effet, prendre en considération le langage musical seul ne ferait qu'amoindrir la densité du concept originel édifié par Euronymous. *In fine*, ce sont les « règles techniques et musicales » mentionnées par la musicologue qui ont l'importance la moins grande dans l'esprit des norvégiens. La dévotion totale à leur art s'exprime de manière particulièrement

---

<sup>354</sup> EKEROTH Daniel, 2006, *op. cit.*, p. 245-246. « The first major development in Norwegian black metal was when Mayhem recruited the Swedish singer Per "Dead" Ohlin from Morbid in 1988. Ohlin and Aarseth had similar ideas about stage performance, and together they worked out the black metal image [...] The two visionaries pushed each other further into darkness, and sometime in 1990 they finally adopted the satanic image that would become so crucial for the genre. [...] The music was now exclusively labeled black metal, and the journey into satanic mayhem had begun. » Nous traduisons.

<sup>355</sup> AZEVEDO Cláudia, « *É para ser escuro!* » : *Codificações do Black Metal como gênero audiovisual*, thèse de doctorat en musicologie sous la direction de Martha Tupinambá de Ulhôa, Université fédérale de Rio de Janeiro, 2009, p. vi.

flagrante chez un musicien comme Dead, qui, originaire de Suède, n'hésite pas à quitter son pays natal, à l'âge de dix-sept ans, pour se joindre aux rangs de Mayhem<sup>356</sup>.

Ce qui primait avant tout pour Euronymous, c'était la prise de position radicale contre le Death Metal comme l'explique Ekeroth, « La version du black metal d'Aarseth peut être vue comme un contremouvement au genre death metal qui connaît le succès<sup>357</sup>. » Pourtant, toujours selon Ekeroth – d'autres sources telles que les interviews réalisées par Metalion pour *Slayer Mag* le confirment – Euronymous :

« aimait beaucoup le death metal et le grindcore, bien qu'à l'évidence il n'appréciait pas le succès commercial de ces genres. [...] Il a opposé le caractère anti-image du death metal et du thrash metal de la Bay Area, et créé une image totale du black metal. À la manière d'un homme d'affaire, il a manufacturé sa propre mode de manière très calculée<sup>358</sup>. »

Comme l'auteur le décrit ici, c'est avant tout l'entrée du Death Metal dans la sphère « commerciale » qui ennuie Euronymous et non son « caractère anti-image ». En effet, un peu avant la fin des années 1980, le Death Metal connaît un succès considérable, notamment avec le développement de labels musicaux tels qu'Earache Records qui vendent un grand nombre d'albums, propulsant ainsi le genre hors de la sphère underground. Comme l'explique le musicien Varg Vikernes :

« Black metal était le nom donné par Euronymous à la musique de Darkthrone et Burzum en 1991, pour décrire notre révolte contre la scène death metal à la mode, et il l'a utilisé parce qu'il connaissait le terme de par un album de Venom [...] Le terme est rapidement devenu populaire, et après au bout d'un moment un grand nombre de groupes l'utilisaient pour décrire leur musique<sup>359</sup>. »

---

<sup>356</sup> Page consacrée à Per Yngve Ohlin, « Dead », sur le site *Metal Archives* : <https://www.metal-archives.com/artists/Dead/41>. Consultée le 12/07/2018.

<sup>357</sup> EKEROTH Daniel, 2006, *op. cit.*, p. 246. « Aarseth's [...] version of black metal can be seen as a countermovement to the successful death metal genre. » Nous traduisons.

<sup>358</sup> *Ibid.*, p. 246-247. « Øystein initially was very into death metal and grindcore, even though he obviously didn't like the commercial success of the genres. [...] He opposed the anti-image of death metal and Bay Area thrash metal, and created a total image of black metal. Much like a businessman, he manufactured his own trend in a very calculated way. »

<sup>359</sup> TURMAN Katherine, WIEDERHORN Jon, *Louder Than Hell, The definitive oral history of Heavy Metal*, New York, Harper Collins, 2013, p. 519-520. Varg Vikernes : « Black metal was a name given by Euronymous to the music of Darkthrone and Burzum in 1991, to describe our revolt against the trendy death metal scene, and he used it because he knew the term from a

Les bases idéologiques du mouvement Black Metal ainsi lancées, ses membres n'avaient plus qu'à codifier les aspects musicaux et visuels du nouveau genre, en gardant toujours à l'esprit que leur antagonisme vis-à-vis du Death Metal se devait d'être total. Lors d'une interview avec Metalion pour *Slayer Mag* en 1991, Euronymous déclare ceci :

« Je joue dans un groupe de Death Metal, ou peut être devrais-tu l'appeler Black Metal, et alors la chose la plus importante c'est la Mort ! Les groupes qui disent jouer du Death metal et ne qui ne s'intéressent pas à la Mort elle-même, sont des imposteurs, et peuvent commencer à jouer du Punk à la place. C'est une grosse mode aujourd'hui d'avoir l'air complètement normal, avec ces fichus joggings et de parler de « choses importantes », et d'appeler ça du Death Metal<sup>360</sup>. »

Confiant en son idée que le Black Metal doit avant tout se distinguer du Death, Euronymous met en place des codes. Ces derniers sont ainsi présentés par Daniel Ekeroth :

« [Premièrement] les paroles devaient avoir un rapport avec des sujets tels que le satanisme ou la misanthropie. Tout commentaire au sujet de la société était complètement interdit. Deuxièmement, le son devait être primitif et cru dans la tradition de Bathory. Le son de bonne qualité était remplacé par un bruit atmosphérique. Ensuite, les voix devaient davantage être comme des cris torturés que des growls[\*\*] profonds, pour différencier le black metal du death metal. Aarseth préconisait également des riffs et des structures de titres plus simples, et n'accordait pas les guitares très graves. Ceci aboutit à un son plus mince, distinguant encore plus la musique du death metal<sup>361</sup>. »

Ici, tous les aspects caractéristiques du Black Metal sont résumés de manière claire et succincte. Nous retrouvons deux des catégories introduites par Cláudia Azevedo : les hyper règles ainsi que les règles techniques et musicales.

---

Venom album [...] The term quickly became popular, and after a while a lot of band were using it to describe their music ». Nous traduisons.

<sup>360</sup> KRISTIANSEN Jon, 2011, *op. cit.*, p. 392. « I play in a Death Metal band, or maybe you should call it Black Metal, and the most important thing then is Death! Bands who claim to play Death Metal and are not into Death itself, are fakes, and can start to play Punk instead. It's a big trend today to look completely normal, with these goddamn jogging suits and sing about "important matters", and call it Death Metal. » Nous traduisons.

<sup>361</sup> EKEROOTH Daniel, 2006, *op. cit.*, p. 247. « the lyrics had to deal with satanic and misanthropic topics. Any social commentary was completely forbidden. Secondly, the sound needed to be raw and primitive in the tradition of Bathory. Good sound replaced with atmospheric noise. Further, the vocals should be more like tortured screams than deep growls, to separate black metal from death metal. Aarseth also advocated simpler riffs and song structures, and didn't tune guitars very low. This yielded a thinner sound, further distinguishing the music from death metal. » Nous traduisons.

- Les règles techniques et musicales, vers le son Black Metal

Notons qu'il est surprenant de constater ici que la période qui voit la plus intense phase de codification de la scène intervient à un moment où le groupe phare Mayhem ne produit aucun nouvel enregistrement, à l'exception de d'une cassette démo, intitulée *Studio Tracks*<sup>362</sup> en 1990. Durant cette période, le groupe se concentre, à notre avis, plutôt sur l'idée de fédérer la scène norvégienne. Les nombreux changements de line-up intervenus entre 1985 et 1990 sont sans doute l'une des raisons de cette baisse de productivité. Néanmoins, cet enregistrement ne contenant que deux pistes a la particularité de faire entendre le vocaliste Dead. Il s'agit par ailleurs de l'unique enregistrement studio de Mayhem sous sa configuration de quatuor réunissant Euronymous, Necrobutcher, Dead et le dernier batteur ayant rejoint Mayhem, Jan Axel Blomberg alias Hellhammer.

Cet enregistrement est indéniablement un marqueur d'importance dans la codification du genre. Comme nous le remarquons sur le titre « *Freezing Moon* », aujourd'hui devenu l'un des titres de Black Metal les plus célébrés par les fans du genre, les codes sont tous présents. En ce qui concerne le cachet sonore « Aarseth s'est retourné contre la production claire et massive des groupes de death metal, en défendant en contrepartie les sons plus crus de Bathory, Venom et Hellhammer<sup>363</sup>. »



Figure 38. Riff A extrait<sup>364</sup> de « *Freezing Moon* » de Mayhem.

<sup>362</sup> MAYHEM, *Studio Tracks*, Indépendant, 1990.

<sup>363</sup> EKEROTH Daniel, 2006, *op. cit.*, p. 247. « Aarseth turned against the clear and massive production quality of death metal bands, and instead advocated the rawer sounds of Bathory, Venom and Hellhammer. » Nous traduisons.

<sup>364</sup> Étant donné que le fameux cachet sonore est un obstacle de taille à la transcription du morceau, nous avons choisi d'utiliser la version de 1994, sur l'album *De Mysteriis Dom Sathanas*. Le morceau est le même, à l'exception de quelques variations à la batterie et du changement de vocaliste.



Ci-dessus, nous pouvons analyser le premier riff du titre. Il fait, avec le riff B ci-dessous, office d'introduction au morceau. Il se compose de deux cellules, la première est composée d'un arpège descendant sur un accord de mi mineur à la guitare, en plus d'une pédale sur mi (guitare et basse), ce motif a probablement été choisi pour sa simplicité d'exécution, le jeu de cordes à vide permettant de créer un remplissage sonore sans difficulté technique, donnant une impression de nappe renforcée par la distorsion de la guitare. La répétition trois fois de cette cellule se résout avec un intervalle de seconde mineure vers la quinte diminuée (mi-la-si $\flat$ ). Le riff A est joué huit fois.



Figure 39. Riff B extrait de « *Freezing Moon* » (0'59").

Le riff B ci-dessus n'intervient qu'à une seule occasion, il est répété quatre fois. Il a la particularité de faire entendre ce que Bérenger Hainaut qualifie de « mouvement de séquences pendulaires de power chords<sup>365</sup> ».

Le riff suivant (1'37") fait office de transition entre la partie d'introduction du morceau, jouée à un tempo lent, avec la section rapide ( $\text{♩} = 150$ ). Il fait entendre le tremolo picking à la guitare qui joue l'intervalle mi-si $\flat$ , l'élément thématique clef du titre.

L'intervention du riff C est confirmée par le riff D (1'45") où la guitare et la basse jouent le même intervalle de quinte diminuée en tremolo picking. L'impression de charge sonore est renforcée par la batterie qui introduit un blast beat rapide.

Le riff F (3'08") présente le dernier élément thématique introduit dans « *Freezing Moon* ». Le balancement entre mi-fa et si-do, intervalles joués en power chords sans octaves est inlassablement répété avant le retour des éléments D, D' et D". La

<sup>365</sup> HAINAUT Bérenger, 2017, *op. cit.*, p. 224.

cellule est introduite par la basse seule, ce qui confère à sa première occurrence un effet de rupture avec le tempo rapide des riffs précédents. Ce retour au tempo ♩ = 100 permet également l'intervention d'un solo de guitare. Nous sommes ici aussi en présence d'un mouvement pendulaire.

Considérant ici l'analyse de ce titre, nous pouvons constater le respect des règles techniques et musicales plébiscitées par Euronymous : l'accordage des guitares est standard (mi-la-ré-sol-si-mi) comme le montre bien l'usage du jeu sur cordes à vide, et confère une sonorité située dans le registre médium. Ce type d'entrée en matière est très prisé chez les groupes de Black Metal, nous retrouvons une introduction similaire chez le groupe polonais Plaga, dans leur album *Magia Gwiezdney Entropii*<sup>366</sup>, sur le titre « *Intro – Left Hand Prayers* ».

Les éléments thématiques des cellules sont réduits au strict minimum avec la prédominance d'intervalles diminués et mineurs, ainsi que de power chords incomplets. L'intervalle de triton est selon nous l'élément le plus prégnant du morceau. Comme nous l'indique Bérenger Hainaut, il n'est pas utilisé dans un but harmonique, mais plutôt en raison de son « caractère affectif très particulier<sup>367</sup> ». Selon lui, « cette logique [...] privilégie la « couleur » au détriment de la fonctionnalité<sup>368</sup> ».

La structure est simple, elle fait intervenir les différents riffs les uns après les autres, sans créer de réelle surprise si ce n'est un break plutôt classique au milieu du titre. La voix est criée dans un registre aigu, à la manière de Quorthon dans les premiers enregistrements de Bathory. Ainsi, tous les codes mentionnés par Ekeroth semblent avoir été mis en place. L'intervention d'un solo de guitare ne peut ici être considérée comme une prouesse technique contraire à l'éthique Black Metal, car celui-ci ne fait entendre aucun élément technique particulier. Observons également l'importance des techniques du tremolo picking et du blast beat, massivement employées dans ce titre.

---

<sup>366</sup> PLAGA, *Magia Gwiezdney Entropii*, Societas Oculorum Arcanorum, 2013.

<sup>367</sup> HAINAUT Bérenger, 2017, *op. cit.*, p. 222.

<sup>368</sup> *Ibid.*, p. 222.

Voyons maintenant ce qu'il en est chez Burzum, autre groupe proéminent de cette scène norvégienne. Le titre « *Ea, Lord of the Depths* », que nous nous apprêtons à analyser est extrait du premier album éponyme du one man band. Notons que le LP *Burzum*<sup>369</sup> est le fruit du regroupement de plusieurs titres composés précédemment et présents sur trois démos réalisées entre 1991 et 1992.

The musical score for Riff A is presented in two systems. The first system shows the Guitares (top staff), Basse (middle staff), and Batterie (bottom staff) parts. The tempo is marked as 130. The second system shows the same three parts. The guitar part is a melodic line in 4/4 time. The bass part is a single note. The drum part is a continuous eighth-note pattern.

Figure 40. Riff A extrait de « *Ea, Lord of the Depths* » de Burzum.

Le riff A ci-dessus intervient, interprété par deux guitares et la basse, après cinq mesures d'introduction jouées par la batterie seule sur le même motif que lors de l'intervention des guitares. Il n'y a pas de tonalité mais plutôt une identité modale de do phrygien (ou mode de mi sur do). Les guitares jouent la même partie à l'unisson, laissant poindre des arpèges en tremolo picking à la croche dans la première cellule (système du haut), puis une seconde cellule qui fait office de résolution mélodique. La batterie fait entendre des doubles croches en flot continu à la grosse caisse et marque les temps faibles à la caisse claire. Ce riff A se trouve uniquement au début du morceau.

<sup>369</sup> BURZUM, *Burzum*, Deathlike Silence Productions, 1992.

The image shows a musical score for a riff in 4/4 time at 130 BPM. It consists of four staves: two for guitars, one for bass, and one for drums. The top two guitar staves show a polyphonic melody with eighth notes. The bass staff has a steady eighth-note line. The drum staff has a simple eighth-note pattern.

Figure 41. Riff B extrait de « *Ea, Lord of the Depths* » (00'53").

Le riff B ci-dessus est répété quatre fois à chaque intervention. Il se compose d'une cellule ayant la particularité de présenter une polyphonie des guitares, qui fait davantage office de motif conclusif (do-sib). Il intervient à trois reprises dans ce titre et est toujours joué quatre fois consécutives. Il fait entendre la voix criée sur le texte « *Ea, Lord of the depths* », employé comme un refrain.

En ce qui concerne les codes d'Euronymous, chez Burzum, nous notons qu'ils sont ici aussi très largement respectés. Le cachet sonore fait la part belle aux fréquences parasites que l'ingénieur du son en charge du mixage n'aura pas prit la peine d'estomper. En dépit de son apparente simplicité (rappelons que Vikernes est en charge de tous les instruments, ses capacités d'interprète sont assez limitées), ce morceau a cependant le mérite d'introduire quelques polyphonies (bien que très minoritaires) dont nous retrouvons l'essence chez le groupe français Peste Noire, par exemple, dans le titre « *Le Mort Joyeux* » extrait de l'album *La Sanie des Siècles, Panégyrique de la Dégénérescence*<sup>370</sup>. En effet, Peste Noire reprend ce motif d'échappée mélodico-harmonique lors du deuxième riff de ce morceau (0'27"). Ce genre de phénomène est très fréquemment utilisé dans l'écriture de riffs Black Metal.

Une autre caractéristique notable de l'écriture de riffs chez Burzum est l'utilisation fréquente d'arpèges comme matériaux mélodiques. Vikernes

<sup>370</sup> PESTE NOIRE, *La Sanie des Siècles, Panégyrique de la Dégénérescence*, De Profundis Editions, 2006.

conservera ce procédé jusqu'à la fin de l'existence de Burzum, par exemple sur le titre « *Jeg Faller* » (« je tombe » en français) extrait de l'album *Fallen*<sup>371</sup>, où les arpèges descendants, répétés de manière obsessionnelle, font office de figuralismes représentant la chute. Ce procédé est très courant, on le retrouve donc chez le groupe Gorgoroth, de manière plus complexe, sur le titre « *Postludium* » extrait de l'album *Under The Sign Of Hell*<sup>372</sup>.

Nous remarquons également de nombreux chromatismes utilisés également comme matériaux mélodiques. Ce procédé n'est en effet pas anecdotique dans le Black Metal. En effet, citons à titre d'exemple de l'influence de Burzum, le groupe autrichien Summoning qui utilise ces chromatismes comme figuralisme du vol d'une créature fantastique sur le titre « *Flight of the Nazgûl* » extrait de l'album *Lugburz*<sup>373</sup> en leur donnant un caractère épique.

Voyons pour terminer ce point, quelques exemples de riffs tirés des morceaux d'un autre groupe important pour la fortification des codes de la seconde vague du Black Metal, Darkthrone. Nous choisissons ici de ne pas présenter de titres complets, mais plutôt les premiers riffs de trois morceaux, issus de trois albums différents du groupe norvégien.

Tout d'abord, écoutons un extrait du premier enregistrement Black Metal de Darkthrone (après l'album *Death Metal Soulside Journey* de 1991), intitulé *A Blaze In The Northern Sky*<sup>374</sup>, sorti en 1992.



Figure 42. Premier riff extrait du titre « *A Blaze In The Northern Sky* » de Darkthrone.

<sup>371</sup> BURZUM, *Fallen*, Byelobog Productions, 2011.

<sup>372</sup> GORGOROTH, *Under The Sign Of Hell*, Malicious Records, 1997.

<sup>373</sup> SUMMONING, *Lugburz*, Napalm Records, 1995.

<sup>374</sup> DARKTHRONE, *A Blaze In The Northern Sky*, Peaceville Records, 1992.

Le riff ci-dessus a particulièrement retenu notre attention car il fait entendre un très grand nombre de mouvements chromatiques.

The musical score for Figure 43 consists of three staves in 4/4 time, marked with a tempo of 140 BPM. The top staff, labeled 'Guitare', contains a melodic line with chromatic movements. The middle staff, also labeled 'Guitare', contains chordal accompaniment. The bottom staff, labeled 'Basse', contains a simple bass line.

Figure 43. Premier riff extrait du titre « *Transylvanian Hunger* » de Darkthrone.

La figure ci-dessus nous montre le premier riff du titre « *Transylvanian Hunger* » extrait du quatrième album de Darkthrone, également intitulé *Transylvanian Hunger*<sup>375</sup>. Dans cet exemple, nous avons figuré les deux guitares ainsi que la basse, la batterie joue un blast beat classique. Ici, nous constatons une forte identité tonale, en la mineur, confirmée par le passage sur do de la ligne mélodique à la première guitare. Le riff fait donc entendre les degrés I et V. Il est joué huit fois consécutives, avec l'entrée de la voix à partir de la quatrième occurrence.

The musical score for Figure 44 consists of three staves in 4/4 time, marked with a tempo of 140 BPM. The top staff, labeled 'Guitare', contains a melodic line with chromatic movements. The middle staff, also labeled 'Guitare', contains chordal accompaniment. The bottom staff, labeled 'Basse', contains a simple bass line.

Figure 44. Premier riff extrait du titre « *En Vind Av Sorg* » de Darkthrone.

<sup>375</sup> DARKTHRONE, *Transylvanian Hunger*, Peaceville Records, 1994.

Le premier riff (figure 44) extrait du titre « *En Vind Av Sorg* » (« un vent de tristesse ») extrait de l'album *Panzerfaust*<sup>376</sup> fait entendre une mélodie alternant intervalles de secondes mineures et majeures, donnant un caractère mélancolique au titre, en accord avec les paroles.

Selon Bérenger Hainaut :

« Le style black metal s'est cristallisé à travers la musique de groupes comme Mayhem, Darkthrone ou Immortal. [...] Ces groupes évoluent dans un style dont l'unité relative peut être établie grâce à des critères déterminés : parmi ceux-ci se trouvent des enchaînements harmoniques particuliers liés à « l'harmonie des médiantes »<sup>377</sup>. »

Ce concept d'« harmonie des médiantes », qu'il met en parallèle entre Black Metal et musique de films hollywoodiens, est notamment développé dans l'ouvrage *Le Style Black Metal*. Le musicologue y considère trois types d'enchaînements harmoniques qui, selon lui, sont emblématiques du langage Black Metal : « les enchaînements tritoniques mineurs, les enchaînements hémitoniques mineurs ainsi que les enchaînements médiantiques mineurs<sup>378</sup> ».

Notre exemple de la figure 44 montre clairement un enchaînement tritonique mineur. Il ne s'agit pas d'un fait isolé, comme nous l'avions montré dès les débuts du Heavy Metal avec l'exemple de Black Sabbath, le triton est particulièrement favorisé. Pour Keith Kahn-Harris, l'intervalle dont « l'utilisation était découragée par l'Église Catholique médiévale et auquel on faisait référence en tant que *diabolus in musica*<sup>379</sup> » apparaît notamment grâce au mode phrygien, selon lui plébiscité par les musiciens de Black Metal, comme nous avons pu le voir chez Burzum (figures 40 et 41).

Les « enchaînements hémitoniques » sont également très largement représentés, comme nous l'entendons chez Darkthrone dans l'exemple de la figure 42.

---

<sup>376</sup> DARKTHRONE, *Panzerfaust*, Peaceville Records, 1995.

<sup>377</sup> HAINAUT, Bérenger, « Fear and Wonder : Le fantastique sombre et l'harmonie des médiantes, de Hollywood au black metal », *Volume !*, vol. 9 « Contre-cultures », n°2, 2012, p. 181.

<sup>378</sup> HAINAUT Bérenger, 2017, *op. cit.*, p. 223.

<sup>379</sup> KAHN-HARRIS Keith, 2007, *op. cit.*, 31. « the use of this interval was discouraged by the medieval Catholic Church and referred to as *diabolus in musica* ». Nous traduisons.

L'un des éléments demeurant le plus spécifique à cette scène est le son. La saleté du son, ou grain de l'enregistrement, contraste avec les productions « propres » des albums de Death Metal. Comme l'écrit Théo Lessour :

« Le lo-fi cherche sa beauté dans tout le résiduel que l'ingénieur du son voudrait normalement supprimer<sup>380</sup>. »

Pour Euronymous, « [il était] très important que la musique soit remplie d'atmosphères sombres et que la musique SENTE [en majuscules dans le texte] la destruction<sup>381</sup> ». Lesdites « atmosphères sombres » étant évidemment renforcées par la production sonore. Ce critère déterminant est bien respecté dans tous les exemples précédemment cités. De plus, le cachet sonore de Burzum et de Darkthrone en particulier est parfois qualifié de « *necro sound*<sup>382</sup> ». Ce terme, pouvant être traduit par « son de mort », fait entendre une saturation poussée à l'extrême. Selon Manheim de Mayhem : « Darkthrone [...], c'est très mal produit, mais c'est authentique<sup>383</sup>. » Cette idée de « mal produit » est plutôt un effet volontaire, puisque lorsque nous écoutons le premier album du groupe, *Soulside Journey*, la production n'a rien à voir avec un album de Black Metal, le groupe a volontairement fait le choix d'enregistrer de manière à avoir un tel son. Ainsi, entre un morceau de *Soulside Journey* et un de *A Blaze in the Northern Sky*, les formes d'ondes diffèrent significativement révélant des timbres opposés.

---

<sup>380</sup> LESSOUR Théo, 2015, *op. cit.*, p. 83.

<sup>381</sup> KRISTIANSEN Jon, 2011, *op. cit.*, p. 393. « It's very important that the music is filled with dark moods and that the music SMELLS of destruction ». Nous traduisons.

<sup>382</sup> DARKTHRONE, *Panzerfaust*, Peaceville Records, 1995, disque 2 avec les commentaires de Fenriz.

<sup>383</sup> PATTERSON Dayal, 2013, *op. cit.*, p. 132. Patterson cite Manheim : « Darkthrone [...], it's poorly produced, but it's genuine. » Nous traduisons.



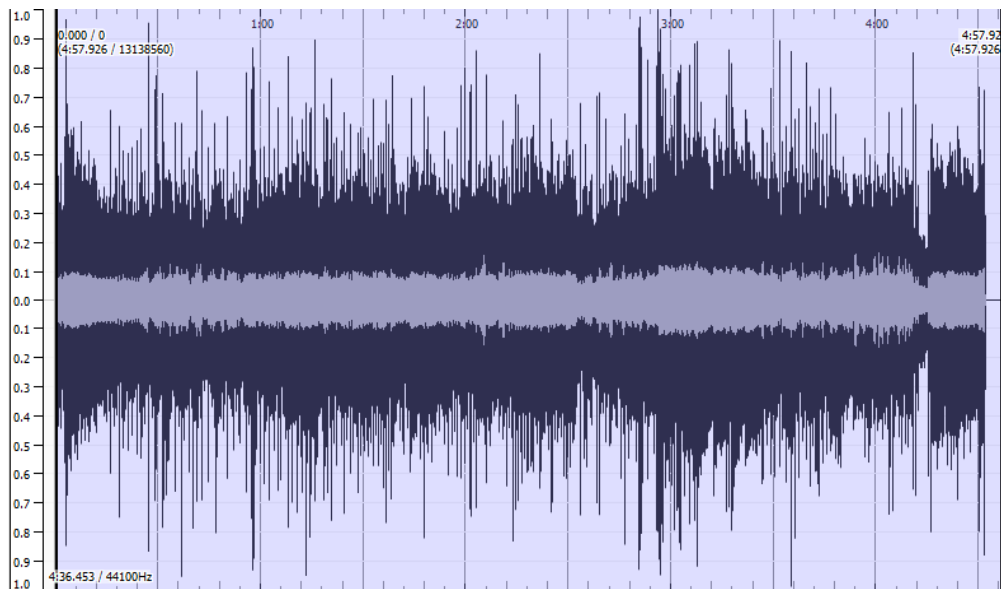


Figure 45. Forme d'onde de « *Soulside Journey* » de Darkthrone.

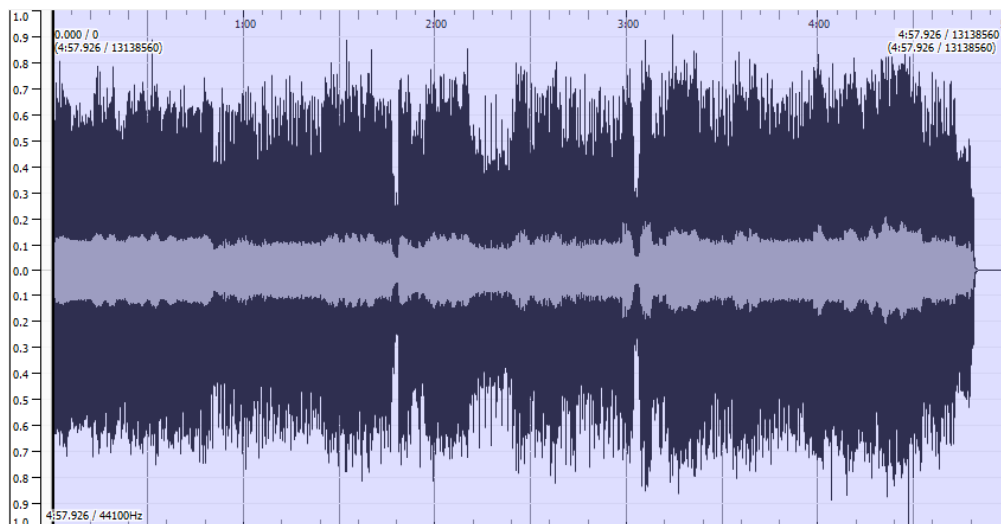


Figure 46. Forme d'onde de « *A Blaze in the Northern Sky* » de Darkthrone.

La forme d'onde de la figure 45, typique du son Death Metal montre des pics de saturation (couleur foncée) plus fréquents et plus forts (entre 0,3 et 1 dB). Le niveau moyen de l'onde sonore (*Root Mean Square* ou RMS en anglais) situé dans la nuance claire est au contraire plus faible que dans la figure 46. Le second morceau, à l'identité Black Metal est donc, au niveau de son signal sonore construit de manière opposée au premier.

Le *necro sound* est présent chez un très grand nombre de groupes de par le monde, aussi bien durant les années 1990 que les années 2000 et 2010. Frédéric

Martin le qualifie de « son Black d'origine<sup>384</sup> ». Dans les figures ci-dessous, nous constatons grâce aux sonagrammes, la différence entre *necro sound* chez Burzum, avec le morceau « *Dunkelheit*<sup>385</sup> » (« obscurité ») et l'identité sonore de Dissection, beaucoup plus proche des standards suédois, sur le titre « *Where Dead Angels Lie* » (« là où gisent les anges morts ») extrait de l'album *Storm of the Light's Bane*<sup>386</sup>.

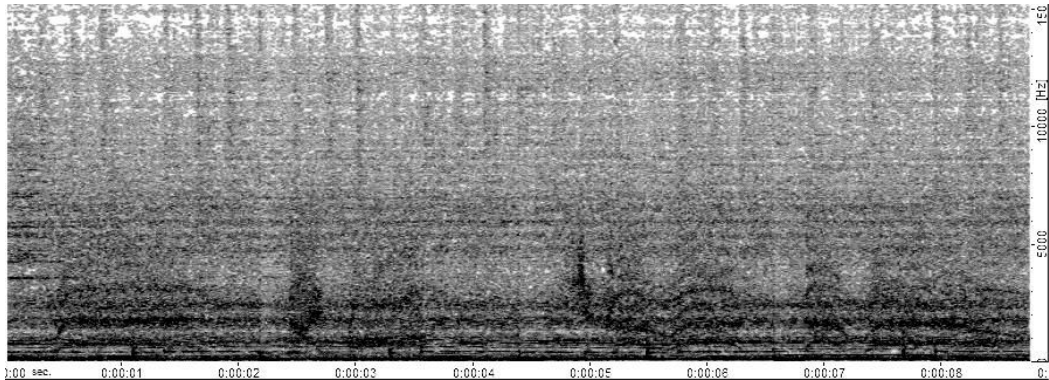


Figure 47. Acousmographie d'un extrait de « *Dunkelheit* » de Burzum (1'36" à 1'44").

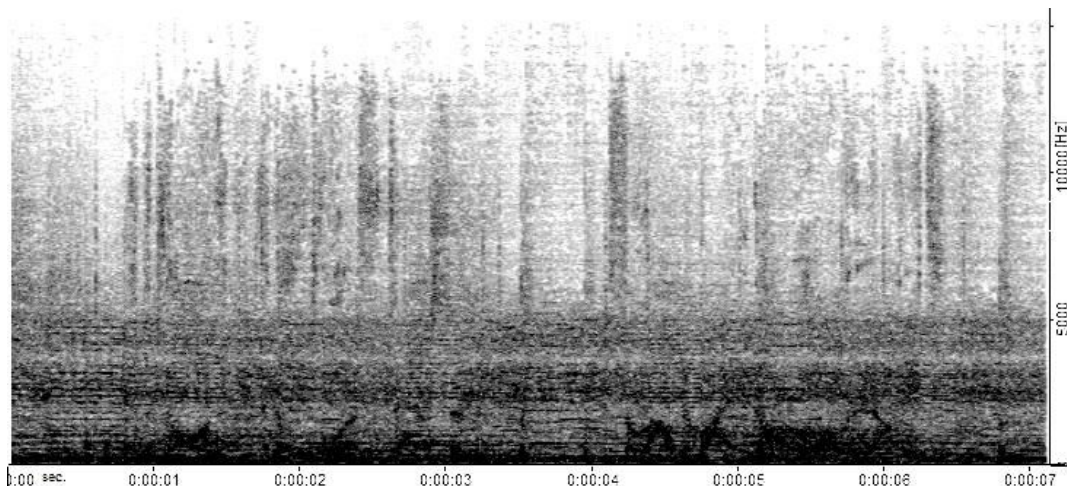


Figure 48. Acousmographie d'un extrait de « *Where Dead Angels Lie* » de Dissection (1'11 à 1'17).

Pour Dissection comme pour Burzum, nous choisissons un court extrait où tous les éléments, voix incluse, sont présents. En raison du *necro sound* de « *Dunkelheit* » qui sature l'espace sonore, il est difficile de distinguer le rôle des

<sup>384</sup> MARTIN Frédéric, R/2009, *op. cit.*, p. 234.

<sup>385</sup> BURZUM, *Filosofem*, Misanthropy Records, 1996.

<sup>386</sup> DISSECTION, *Storm of the Light's Bane*, Nuclear Blast, 1995.

instruments dans les fréquences hautes du spectre, contrairement à l'échantillon de « *Where Dead Angels Lie* ».

Pour terminer, les techniques du tremolo picking et du blast beat, décrites comme caractéristiques du Black Metal sont également très largement représentées dans les exemples choisis.

- Iconographie ou « règles sémiotiques » de la scène norvégienne

L'iconographie, caractérisée par Cláudia Azevedo comme un ensemble de « règles sémiotiques », joue également un rôle crucial dans la cristallisation du genre Black Metal, par le biais de codes mis en place par la scène norvégienne, tout d'abord en étant un moteur sur le chemin de la différenciation avec le Death Metal. Par iconographie, lorsque l'on aborde le Black Metal, nous entendons un ensemble incluant les artworks, mais aussi l'apparat des musiciens et fans.

Comme nous l'avons vu, Euronymous, guitariste de Mayhem et « premier artisan » de la scène norvégienne, tirait son inspiration des groupes de Metal extrême les plus underground et les plus obscurs qu'il parvenait à découvrir. Dans cet esprit, il souhaitait que la distinction entre groupes de Death et de Black Metal soit plus que musicale, mais bien visible. L'inspiration vient donc de groupes comme Sarcófago dont les membres de Mayhem ne tardent pas à adopter l'allure vestimentaire (voir figure 37). Comme Metalion le raconte à Michael Moynihan :

« Il [Euronymous] voulait que tous les groupes s'habillent comme ça, parce qu'il était totalement contre la mode death metal aux États-Unis et en Suède où les groupes jouaient en survêtement<sup>387</sup>. »

Les mises en scènes, lors des représentations, sont également une part importante de l'image que les groupes cherchent à véhiculer, ainsi comme le raconte Dead dans une interview dès 1985 :

« On essaye d'avoir des têtes de cochon ou d'autres animaux, à tous nos concerts. Il faut avoir des idées malsaines, de l'argent et savoir s'adapter selon le lieu où on joue. [...] »

---

<sup>387</sup> MOYNIHAN Michael, SØDERLIND Didrik, R/2005, *op. cit.*, p. 76.

Je voudrais qu'à nos concerts, on puisse avoir des projections de paysages de Transylvanie, des instruments de torture du XII<sup>e</sup> siècle, de vrais arbres venant d'une forêt dévastée, des projecteurs qui pourraient « dépeindre un crépuscule et un clair de lune... des têtes de différents animaux et des crânes humains accrochés à des crocs de boucherie et à des chaînes sur les arbres morts, des têtes où on enfoncerait d'énormes vis à la place des yeux... je pense que comme ça, l'ambiance serait parfaite<sup>388</sup> ».

Les musiciens de la scène norvégienne développent une esthétique morbide, comme le montre bien cette déclaration, inspirée par les films d'horreur. Tous ces stratagèmes visent à se dissocier visuellement des autres genres de Heavy metal mais également à donner vie, lors des concerts, à son *alter-ego*. Ainsi, les musiciens se parent parfois d'armures, de cartouchières, et portent le maquillage macabre appelé *corpse paint*, afin de mettre en avant une image transgressive, avant de se mettre en scène dans un décorum lui aussi le plus transgressif possible. L'ensemble paraît parfois vouloir évoquer une métaphore belliciste : le groupe, tel une armée, s'avance sur la scène devenue pour l'occasion un champ de bataille.

Les pochettes d'albums, ou artworks, sont également un moyen visuel d'identification d'un groupe de Black Metal. Après *Deathcrush* de Mayhem (figure 36), la scène se met en quête d'illustrations beaucoup moins colorées.



Figure 49. Pochette de *A Blaze In The Northern Sky* de Darkthrone.

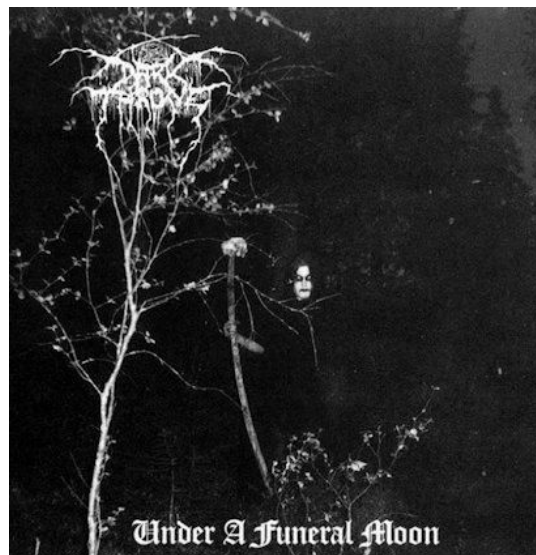


Figure 50. Pochette d'*Under A Funeral Moon* de Darkthrone.

---

<sup>388</sup> *Ibid.*, p. 111.

Comme nous remarquons sur les figures ci-dessus, Darkthrone adopte une iconographie plutôt sobre. Les artworks mettent en scène des personnages portant des corpse paint, photographiés de nuit, accentuant le contraste sur la pâleur des visages, donnant une impression fantomatique. Le personnage sur la photographie d'*Under A Funeral Moon*<sup>389</sup> tient une faux, pour renforcer le caractère morbide et menaçant, faisant écho au titre de l'album « sous une lune funèbre ».



Figure 51. Pochette de l'album *Burzum* de Burzum.



Figure 52. Pochette de l'album *Det Som Engang Var* de Burzum.

En ce qui concerne Burzum, Varg Vikernes emploie, pour son one man band, des illustrations dessinées au crayon, plus proches de l'univers de l'*Heroic Fantasy*. En effet, la pochette de l'album *Det Som Engang Var*<sup>390</sup>, montre un dessin de Jannicke Wiise-Hansen « inspiré par un module de AD&D [*Advanced Donjons & Dragons*] intitulé Le Temple du Mal Élémentaire »<sup>391</sup>. Comme Vikernes l'explique, il avait l'habitude, étant adolescent, de jouer à des jeux de rôles (RPG autrement dit *Role Playing Games*), notamment l'un d'entre eux permettant de s'identifier au monde du *Seigneur des Anneaux*. Nous aurons l'occasion de constater plus loin que *Le Seigneur des anneaux* de J.R.R. Tolkien fait partie des influences littéraires majeures chez les musiciens de Black Metal.

<sup>389</sup> DARKTHRONE, *Under A Funeral Moon*, Peaceville Records, 1993.

<sup>390</sup> BURZUM, *Det Som Engang Var*, Cymophane Records, 1993.

<sup>391</sup> « The artwork of the two first records are inspired by an AD&D (1st edition) module called "The Temple Of Elemental Evil" ». VIKERNES Varg, *A Burzum Story Part I : The Origin And Meaning*, 2004. Burzum.org.



Figure 53. Pochette de l'album *Diabolical Fullmoon Mysticism* d'Immortal.



Figure 54. Pochette de l'album *Pure Holocaust* d'Immortal.

Les deux figures ci-dessus nous montrent les pochettes des deux premiers albums d'Immortal. Comme nous pouvons le constater, ils mettent davantage l'accent sur les trois membres du groupe. Leur esthétique est plus proche de celle des photos promotionnelles des formations de la première vague, tels que Venom ou Mercyful Fate, mettant les musiciens en scène dans une atmosphère médiévale et guerrière pour *Diabolical Fullmoon Mysticism*<sup>392</sup> et un cliché plus conventionnel où ils posent en *corpse paint* pour *Pure Holocaust*<sup>393</sup>.



Figure 55. Pochette de l'EP *Emperor* d'Emperor.



Figure 56. Pochette de l'album *In The Nightside Eclipse* d'Emperor.

<sup>392</sup> IMMORTAL, *Diabolical Fullmoon Mysticism*, Osmose Productions, 1992.

<sup>393</sup> IMMORTAL, *Pure Holocaust*, Osmose Productions, 1993.

Sur ces deux pochettes, Emperor emprunte au registre biblique avec une reproduction de *La Mort chevauchant un cheval blanc*, gravure de Gustave Doré pour une édition illustrée de *La Bible*. Sur l'EP *Emperor*<sup>394</sup> (figure 55) la gravure est plus distincte car elle est l'élément central, pour *In The Nightside Eclipse*<sup>395</sup>, l'artwork réalisé par l'artiste suédois Kristian Wåhlin<sup>396</sup>, rassemble les éléments constitutifs de l'inspiration d'Emperor : la nature, la nuit, l'*Heroic Fantasy* avec les créatures au premier plan (vraisemblablement des orques et la mort avec la présence de la faucheuse dans le coin supérieur gauche. Notons que le peintre Kristian Wåhlin a réalisé une multitude d'artworks pour de très nombreux groupes, notamment de Black Metal. Parmi eux nous pouvons citer Bathory, Blut Aus Nord, Dark Funeral ou encore Dissection. Bien que ses œuvres soient assez colorées, donc potentiellement éloignées de l'esthétique Black Metal reposant sur le noir et le blanc, leur dimension fantastique et mystique séduit les artistes, et font de son travail un signe de reconnaissance.



Figure 57. Pochette de l'album *Transilvanian Hunger* de Darkthrone.



Figure 58. Pochette de l'album *De Mysteriis Dom Sathanas* de Mayhem.

Pour terminer cette réflexion sur les artworks, nous pouvons mentionner, à partir de 1994-95, la prédominance de pochettes de type sobre, basées sur les modèles instaurés par Darkthrone et Mayhem. Les deux figures ci-dessus nous montrent les artworks de *Transilvanian Hunger* et *De Mysteriis Dom Sathanas*, deux

<sup>394</sup> EMPEROR, *Emperor* EP, Candlelight Records, 1993.

<sup>395</sup> EMPEROR, *In The Nightside Eclipse*, Candlelight Records, 1994.

<sup>396</sup> Site officiel de l'artiste : <http://www.kristianwahlin.se/>.

exemples « classiques » pour les albums de Black Metal de la seconde moitié des années 1990.

Comme nous avons pu le constater, les thèmes d'inspiration pour l'illustration des albums sont dans un registre assez restreint, principalement autour des thèmes de la nuit, des univers fantastiques et médiévaux, fantomatiques et parfois épiques. Les palettes sont souvent recentrées autour des essentiels tels que le noir et le blanc, avec parfois des nuances de rouge ou de bleu.

- « Hyper règles » et idéologie de la violence

La dernière catégorie, constitutive du trépied esthétique du genre Black Metal, avancée par la musicologue Cláudia Azevedo est celle des « hyper règles » ou idéologie. Comme nous consacrerons plusieurs points à ce sujet dans notre troisième chapitre, nous resterons ici assez succincts, en abordant principalement sa mise en place, notamment par les membres de la scène norvégienne entre 1990 et 1993.

« Notre but est de répandre la peur et le mal<sup>397</sup> ». Cette déclaration de Varg Vikernes à la presse norvégienne en janvier 1993 résume en quelques mots le fil conducteur de l'esprit des groupes de Black Metal de la scène. Susciter l'intérêt chez l'auditeur, en utilisant la peur, est une obsession chez les artistes. Être extrême devient un *credo* pour lequel les acteurs de cette scène ne reculeront devant presque aucune provocation, et redoubleront d'inventivité.

Selon la chercheuse Michelle Phillipov :

« La scène Black Metal norvégienne du début des années 1990 est peut-être le plus célèbre exemple d'acquisition de prestige et de statut par le biais de la connexion de la musique avec de réels actes de transgression. Il s'agit d'un cas où l'imagerie violente n'était pas employée simplement comme part de la « performance » transgressive, mais comme une tentative sérieuse de construire la musique comme un tremplin à partir duquel des actes violents pourraient logiquement émerger<sup>398</sup>. »

---

<sup>397</sup> MOYNIHAN Michael, SØDERLIND Didrik, R/2005, *op. cit.*, p. 161.

<sup>398</sup> PHILLIPOV Michelle, « Extreme music for extreme people? Norwegian Black Metal and transcendent violence », *Popular Music History*, vol. 6, n°1-2, 2011, p. 153. « The Norwegian



En effet, dans sa recherche effrénée d'authenticité, le Black Metal ne tarde pas à joindre les actes violents aux récits musicaux<sup>399</sup>. La transgression symbolique et scénique, ou « performance transgressive » comme l'écrit Phillipov (l'expression est empruntée à Keith Kahn-Harris), est rapidement rejointe par de réels actes.

Au centre de la construction de cette idéologie, nous retrouvons le personnage d'Euronymous, toujours prêt à codifier davantage la scène norvégienne, en dictant ses propres règles, notamment grâce à l'influence de Mayhem sur les autres groupes.

Très rapidement au début de sa construction, la popularité du genre s'affirme en même temps que le climat de violence de la scène croît. Nous pouvons même affirmer, au vue de tous les faits divers accumulés au fil de son histoire, qu'il est proportionnellement l'un des genres ayant été le plus prompt à passer outre les frontières du politiquement correct et de la morale.

Son développement a en effet été marqué par plusieurs événements funestes, notamment un certains nombres de suicides. Le premier à avoir été très largement remarqué et faisant aujourd'hui toujours polémique dans la scène Black Metal est celui du vocaliste Dead du groupe Mayhem. Euronymous écrit, d'après Moynihan, deux semaines après la mort de Dead :

« On n'a plus de chanteur ! Dead s'est suicidé, il y a deux semaines ! ça a été très violent, il s'est d'abord tranché les poignets et il s'est fait sauter la tête avec un fusil. C'est moi qui l'ai découvert et c'était vraiment horrible [...] Évidemment, j'ai tout de suite pensé à prendre des photos, on les utilisera dans le prochain album de Mayhem<sup>400</sup>. »

C'est sur *The Dawn Of The Black Hearts* que le label Warmaster Records décide d'utiliser la photographie du corps de Dead prise par Euronymous. L'album est un *bootleg*, c'est-à-dire la publication illégale d'un enregistrement pirate, en

---

black metal scene in the early 1990s is perhaps metal's most famous example of the prestige and status that can be gleaned from connecting music to real acts of transgression. This is one case in which violent imagery was employed not simply as part of a 'performance' of transgression, but as a serious attempt to construct music as a springboard from which violent actions could logically emerge. » Nous traduisons.

<sup>399</sup> Nous avons consacré une communication à ce sujet, lors du colloque international *Rock et violence en Europe 1955-1990* qui s'est tenu à Rouen du 1<sup>er</sup> au 3 juin 2017.

<sup>400</sup> MOYNIHAN Michael, SØDERLIND Didrik, R/2005, *op. cit.*, p. 110.

l'occurrence, celui d'un concert donné par Mayhem à Sarpsborg en Norvège, le 28 février 1990<sup>401</sup>.

Euronymous continue cependant de capitaliser sur le tragique événement, sans doute afin de rallier plus de jeunes gens à sa cause :

« Dead s'est suicidé parce qu'il ne vivait que pour le bon vieux black metal et pour ce style de vie, je parle du look : vêtements noirs, pointes, croix, etc. Aujourd'hui on ne voit plus que des gamins en jogging [...] et ils n'écoutent que de la merde [...] On doit revenir aux sources ! Dead est mort pour cette cause et il faut la défendre ! [...] Mort au faux black metal et au faux death metal<sup>402</sup>. »

La seconde partie de ce récit pose cependant problème à un autre membre de Mayhem, le batteur Hellhammer, qui déclare lors d'une interview avec Moynihan en 1995 :

« Euronymous a propagé la rumeur que [Dead] s'était suicidé à cause de la scène metal. Ce n'est pas du tout la raison de son acte, mais Euronymous voulait qu'on pense ça pour se faire de l'argent et pour avoir l'air encore plus maléfique qu'il ne l'était déjà<sup>403</sup>. »

Euronymous avait en effet bien compris l'impact que le suicide de Dead aurait, mais surtout, il a habilement utilisé l'événement à son profit afin de renforcer l'image sulfureuse de son groupe. Le Black Metal et ses pratiquants ont à l'évidence un rapport ambigu avec la mort<sup>404</sup>. Selon Fabien Hein, le Bgenre musical est « le terrain d'expression privilégié de certaines personnalités présentant des profils psychologiques fragiles, voir pathologiques<sup>405</sup>. »

Dès 1992, la scène se regroupe autour d'Euronymous et de son « club », l'*Inner Black Circle*. Ce cercle de musiciens et de fans, fondé à Oslo, gravite autour du label d'Euronymous, Deathlike Silence Productions, et de son magasin de disques baptisé Helvete (« enfer » en norvégien). Il est notamment constitué, entre autres,

---

<sup>401</sup> Page dédiée à l'enregistrement sur le site *Metal Archives* : [https://www.metal-archives.com/albums/Mayhem/The\\_Dawn\\_of\\_the\\_Black\\_Hearts\\_-\\_Live\\_in\\_Sarpsborg%2C\\_Norway\\_28-2%2C\\_1990/8075](https://www.metal-archives.com/albums/Mayhem/The_Dawn_of_the_Black_Hearts_-_Live_in_Sarpsborg%2C_Norway_28-2%2C_1990/8075). Consultée le 23/07/2018.

<sup>402</sup> MOYNIHAN Michael, SØDERLIND Didrik, R/2005, *op. cit.*, p. 110.

<sup>403</sup> *Ibid.*, p. 110-111.

<sup>404</sup> Nous avons proposé une communication intitulée « Black Metal's Representations of Death » lors de la conférence internationale *Music and... Death*, organisée par Progressive Connexions, le 2 décembre 2017 à Vienne (Autriche).

<sup>405</sup> HEIN Fabien, 2003, *op. cit.*, p. 63.

de membres des groupes Mayhem, Burzum, Immortal, Enslaved, Emperor<sup>406</sup>. Euronymous incarne alors une position quasi similaire à celle de leader d'un culte religieux<sup>407</sup>. Il est majoritairement considéré comme le créateur du Black Metal, de plus, il distribue la musique des groupes *via* sa maison de disques, fourni le lieu de ralliement du cercle dans son magasin Helvete, embauche et héberge certains des membres<sup>408</sup>.

Alors que l'attention des médias est désormais tournée vers la scène Black Metal norvégienne, plus particulièrement vers l'Inner black circle, la police fait le lien, grâce à des déclarations de Vikernes dans la presse, entre des incendies d'églises et un meurtre perpétré un an plus tôt à Lillehammer (ville située à 200km au nord d'Oslo). Bård Eithun, alias Faust, ami d'Euronymous, et membre de Mayhem, est arrêté en aout 1993 et reconnu coupable. Dans une interview avec Michael Moynihan, il raconte les faits, et déclare : « Évidemment, il est possible que [la culture black metal] ait un peu influencé [mon acte] et que ça m'ait facilité les choses<sup>409</sup> ».

Ce meurtre, plus les incendies non-élucidés, plongent les protagonistes de la scène dans une sorte de spirale destructrice, où chacun pense pouvoir agir en toute impunité, et ainsi démontrer de manière extrême leur dévotion à l'Inner Black Circle.

C'est un conflit d'intérêt et d'ego qui mettra fin à l'existence de l'Inner Black Circle avec la mort de son créateur et leader Euronymous en aout 1993. Varg Vikernes est arrêté quatre jours après avant d'être jugé et condamné à purger une peine de prison<sup>410</sup>. Selon de nombreux membres du cercle et connaissances des deux hommes, la raison principale de leur différent était relative à la distribution de l'album *Aske*<sup>411</sup> de Burzum que le label d'Euronymous devait produire. De plus,

---

<sup>406</sup> MOYNIHAN Michael, SØDERLIND Didrik, R/2005, *op. cit.*, p. 117.

<sup>407</sup> ABRANOWICZ Zander, *Violence, Satanism, and Distortion: The Frenzied World of Black Metal*, 2010, p. 3. Article en ligne.

<sup>408</sup> MOYNIHAN Michael, SØDERLIND Didrik, R/2005, *op. cit.*, p. 119.

<sup>409</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>410</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>411</sup> BURZUM, *Aske*, Deathlike Silence Productions, 1992.

les deux musiciens avaient toujours été en compétition de manière tacite mais bien connue de tous<sup>412</sup>.

Durant les années 1990, les médias scandinaves font les premiers l'écho des événements relatés ci-dessus, avant que la presse musicale spécialisée s'empare du phénomène. Le numéro du magazine britannique *Kerrang!*, paru en mars 1993 et intitulé « Incendies volontaires... Mort... et rituels sataniques... L'abominable vérité sur le black metal<sup>413</sup> » marque la fin du caractère underground du genre. En effet, grâce à son titre accrocheur, il attire de nombreux lecteurs européens qui jusqu'ici ignoraient tout de la petite scène scandinave. Le ton mélodramatique et racoleur de l'article donne en effet une aura ténébreuse à la scène et aux événements. L'emphase y est particulièrement mise sur les mobiles d'apparence sataniste des délits et crimes commis, mettant l'accent sur le mystère et le sensationnel. Il n'en fallait pas plus pour donner au genre une réputation sulfureuse qui ne le quittera plus.

Cette construction d'une idéologie centrée autour de la transgression, de la mort et de la violence prônée par Euronymous est finalement un échec dans la mesure où en plus de lui coûter la vie, elle provoque l'ascension de la popularité du genre à une échelle mondiale. Ce fait va à l'encontre de l'idée de préservation du Black Metal en tant que genre underground. Comme l'explique Michelle Phillipov :

« La violence était devenue un pivot dans la mythologie et le sens profond du genre. [...] Les liens entre black metal et crimes violents, et l'appropriation de ceux qui se sont impliqués dans le « capital transgressif sous-culturel » [...] ont contribué à la perdurance de ce qui autrement aurait été un moment transitoire dans l'histoire musicale du metal extrême. [...] Alors qu'à certains moments, quelques groupes de la scène norvégienne se sont employés à des tentatives d'articulation de la musique et de la violence, à d'autres moments, des groupes ont cherché à désengager leur musique de telles connections. Cela produit une tension continue entre transgression et mondanité dans la scène black metal<sup>414</sup>. »

---

<sup>412</sup> ABRANOWICZ Zander, 2010, *op. cit.*, p. 3.

<sup>413</sup> ARNOPP Jason, « Arson... Death... Satanic rituals... The ugly truth about black metal », *Kerrang!*, n°456, Mars 1993.

<sup>414</sup> PHILLIPOV Michelle, 2011, *op. cit.*, p. 156. « Violence has become a lynchpin in the mythology and meaning of the genre. [...] Black metal's links to violent crime, and the bestowal of those involved with "transgressive subcultural capital" [...] has contributed to the endurance of what might otherwise have been a transitory moment in extreme metal's musical history. [...] While at certain times, some bands in the Norwegian black metal scene have engaged in deliberate attempts to articulate the music to violence, at other times, bands have also sought to disengage

Pour conclure cette sous-partie consacrée à la codification et cristallisation de la scène Black Metal norvégienne, nous pouvons noter qu'elle s'est tout d'abord constituée en tant que scène antagoniste au genre Death Metal. Cet antagonisme s'est centré autour de règles musicales que nous pouvons résumer ainsi :

<p>Son</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Abandon d'une production trop propre au profit de la lo-fi, <i>necro sound</i></li> <li>• Regroupement des instruments dans un registre aigu</li> <li>• Accord standard des guitares</li> </ul> <p>Voix</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Voix hurlée, dans les aigus.</li> </ul>	<p>Modes de jeux et structures</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Blast beat</li> <li>• Tremolo picking</li> <li>• Refus des structures conventionnelles</li> </ul> <p>Écriture harmonico-mélodique</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Accords mineurs et power chords</li> <li>• Mouvements par intervalles de secondes et de tierces mineures, importance du triton.</li> </ul>
--	---

Outre les paramètres musicaux et techniques, la scène norvégienne compte également sur son iconographie pour se démarquer. Les musiciens adoptent donc en conséquence un style vestimentaire qui est en quelque sorte une version exacerbée des codes mis en place plus tôt par le proto-Black Metal. L'illustration des albums se norme également, privilégiant les atmosphères sombres et mystérieuses pour les artworks.

Enfin, c'est par les exactions des membres de la scène d'Oslo que le genre finit par se faire connaître en dehors des frontières scandinaves, en se construisant une aura mythique autour de sa réputation transgressive. Les faits que nous avons tenté d'évoquer brièvement ont été relatés par de multiples auteurs et réalisateurs<sup>415</sup>.

Paradoxalement le Black Metal, qui met en exergue son identité fondée sur la transgression des genres précédents, est construit sur des règles strictes qui limitent la diversité musicale. Parmi les 18996 groupes de Black Metal actifs dans

---

their music from any such connections. This produces an ongoing tension between transgression and mundanity in the black metal scene. » Nous traduisons.

<sup>415</sup> Voir la section vidéo de notre bibliographie.

le monde<sup>416</sup>, nombre d'entre eux sont des imitations, copies quasi-conformes en termes d'image, de production sonore et de composition, que nous aurions probablement du mal à différencier les uns des autres. Au paradoxe d'une forte similarité, s'ajoute celui d'un important « succès » mondial, finalement proche de celui du Death Metal, pourtant considéré comme « commercial<sup>417</sup> ».

Comme nous avons pu le voir dans cette partie, le Heavy Metal, au fil de son évolution, s'est très largement ramifié, prenant des directions multiples et parfois inattendues. Le processus qui accompagne l'émergence du Black Metal est indéniablement fondé sur le principe de transgression. Ainsi, alors que le Metal extrême devient de mieux en mieux produit et de plus en plus technique, s'attachant à des sujets éloignés des préoccupations occultes et fantastiques qui étaient celles d'un « mythe fondateur<sup>418</sup> » comme Black Sabbath. L'histoire du Heavy Metal, jusqu'à la naissance de la seconde vague du Black Metal en Norvège paraît être, en quelque sorte, une course à la technicité instrumentale, qui voit son apothéose avec le Death Metal à la fin des années 1980. Nous pouvons ici faire le parallèle avec l'évolution du Rock et de la Folk, menant au développement du Rock progressif : la musique des années 60-70, connaît une considérable évolution des techniques instrumentales, d'écriture et d'enregistrement. De nombreux groupes de Rock progressif veulent se rapprocher toujours plus du modèle de complexité représenté par la musique savante, citons par exemple Emerson Lake and Palmer. Le trio britannique, va jusqu'à enregistrer en public en 1971 sa propre réinterprétation des *Tableaux d'une exposition* de Modeste Moussorgski, intitulé *Pictures at an Exhibition*<sup>419</sup>. L'événement semble être pensé comme un concert de musique savante : le public est assis, attentif, pendant que le groupe déploie avec brio ses capacités techniques et expressives sans commettre la moindre erreur. Le Rock, qui est symbole de transgression s'assagit et se rationalise, à l'image de son public. Puis, à la fin des années 1970 arrive le Punk,

---

<sup>416</sup> 18996 groupes actifs sous l'étiquette « Black Metal », et sous-genres associés, sont recensés par le site *Metal Archives*. Par ailleurs, le même site dénombre 32000 groupes dans la même catégorie, qu'ils soient actifs, en pause ou qu'ils aient été dissous. Consulté le 07/08/2018.

<sup>417</sup> *Metal Archives* dénombre 22739 groupes de Death Metal, et sous-genres, actifs. Consulté le 07/08/2018.

<sup>418</sup> BENARD Nicolas, « Les mythologies hardrock et métal, bricolage identitaire ou récit original », *Sociétés*, vol. 2, n° 104, 2009, p. 66.

<sup>419</sup> EMERSON, LAKE & PALMER, *Pictures at an Exhibition*, Chrysalis Records, 1971.

dont les protagonistes s'employaient à détruire avec violence les codes de ce Rock devenu trop « sage ». Les musiciens mettent de côté la technique instrumentale et la précision au profit d'une énergie débordante. Ce faisant, ils transgressent les codes musicaux, techniques et même idéologiques du Rock. Selon nous, le Black Metal a suivi le même parcours que le Punk dans les années 1970, en appliquant ses propres codes, volontairement antagonistes et en rejetant nombre de ceux préétablis par les genres dont il est l'héritier, notamment le Death Metal. Notons tout de même, que la deuxième vague reprend en grande partie les habitudes de la première vague, ou proto-Black Metal, en se contentant de les radicaliser. Selon Tom G. Warrior, le fait que le Black Metal ait fait voler en éclats les codes du Metal extrême est une très bonne chose, « un renouveau nécessaire », mettant « l'émotion » au centre des préoccupations musicales. La vision qu'il nous confie siége d'ailleurs très près de celles que nous décelons chez les groupes de la seconde vague :

« Qu'en est-il des émotions ? Nous en reste-t-il ou sommes nous absorbés par les programmes informatiques et la productivité ? Cela n'a rien à voir avec les raisons d'être de cette musique [le Metal extrême]. La musique c'est l'expressivité, ce n'est pas la question d'être le premier de la classe. L'expressivité c'est l'émotion. De nos jours, les groupes de Metal extrême sont en train de perdre les aspects hérités du Punk. Ils sont simplement en train de trahir les idées mêmes qui ont créé le style qu'ils jouent<sup>420</sup>. »

---

<sup>420</sup> Propos du musicien recueillis lors de l'entretien du 26 février 2018 à Zurich. « What about emotions? Do we have some left or are we absorbed by computer programs, and proficiency? This has nothing to do with why this music exists. Music is expression, it's not about being the best in your class. Expression is emotion. Nowadays, extreme metal bands are losing the aspects it inherited from punk they're basically betraying the very ideas that created the style they're playing. » Nous traduisons.

## Chapitre II : Black Metal, spiritualités et identités.

« l'art et la religion ne sont pas deux choses, mais plutôt l'envers et l'endroit d'une même étoffe<sup>421</sup>. »  
Alain.

« Mais qu'est-ce au fond que Satan, sinon le symbole des enfants désobéissants et boudeurs qui demandent au regard paternel de les figer dans leur essence singulière et qui font le mal dans le cadre du bien pour affirmer leur singularité et la faire consacrer<sup>422</sup> ? »  
Jean-Paul Sartre

De très nombreux auteurs se sont déjà penchés sur les rapports entre musique Metal et religion. Qu'il s'agisse de sociologues ou de théologiens, le constat reste toujours le même, la question est épineuse, comme les sociologues Nicolas Walzer, Olivier Bobineaux ou encore Alexis Mombelet s'emploient à le démontrer dans de multiples ouvrages. Leurs recherches, abondamment documentées, nous serviront de références théoriques et de base pour notre étude. Alexis Mombelet va jusqu'à employer le terme « religion Metal<sup>423</sup> ». Tentant, chacun à leur façon, de décrypter les rapports Metal/religion, leurs réflexions semblent prendre le même chemin. Ainsi, selon Olivier Bobineaux, nous pouvons concevoir :

« la religion comme à part des autres activités sociales, dans la mesure où elle met en jeu des êtres suprahumains, une dimension transcendante ou une réalité supra-empirique. Dans cette optique, on peut considérer le metal comme une forme de religion, car il met en scène des imaginaires et des symboliques se référant à une réalité méta-sociale et à des êtres suprahumains, que cela soit des dieux, des monstres ou des esprits maléfiques. Un imaginaire supranaturel y est véhiculé de manière continue dans des textes ou lors de théâtralisations scéniques, que cela prenne la forme de scarifications, de représentations sacrificielles ou de prosternations devant des images, ou encore d'une gestuelle symbolisant des démons ou des dieux selon des codifications prédéterminées. À ce titre, la musique metal opère une instrumentalisation variée de références chrétiennes : les acteurs (auditeurs et musiciens) font référence de manière récurrente soit à un imaginaire ambivalent à la fois satanique et chrétien, soit chrétien, soit satanique. Concrètement, cette musique repose sur des rites et pratiques supra-empiriques constituant une liturgie au sens où l'entendent les sociologues et théologiens<sup>424</sup>. »

En somme, pour le sociologue, la musique Metal peut être affiliée à une religion en raison de sa propension à véhiculer l'expérience d'une réalité au-delà du

---

<sup>421</sup> ALAIN, *Préliminaires à la mythologie*, Paris, Paul Hartmann, 1951, p. 107.

<sup>422</sup> SARTRE Jean-Paul, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1946, p. 80-81.

<sup>423</sup> MOMBELET Alexis, *La religion metal. Secte metal et religion postmoderne*, 2004, mémoire de DEA de sociologie (sous la direction de M. Maffesoli et de M. Hirschhorn), Université René Descartes, Paris 5, La Sorbonne.

<sup>424</sup> BOBINEAUX Olivier, « La Musique Metal : sociologie d'un fait religieux », *Sociétés*, 2005/2, n°88, p. 96.



contexte social. Bien qu'elle soit fondée sur une pratique d'ordre social – en premier lieu avec des éléments comme la formation d'un groupe, du rassemblement en une scène composée de plusieurs individus, de l'organisation de concerts, etc. – elle emprunte un chemin spécifique à chaque individu. Chacun, au-delà de l'expérience sociale, vit son « apprentissage musico-culturel » de façon subjective, comme c'est le cas pour la découverte et la pratique d'une religion. Ensuite, comme une religion, la musique Metal sollicite l'intervention d'acteurs « suprahumains » et d'un « imaginaire supra-naturel ». Comme nous le verrons dans la deuxième partie de ce chapitre, le paganisme, notamment avec le panthéon germanique, constitue un réservoir d'intervenants « suprahumains » particulièrement plébiscité par les musiciens de Black Metal. La définition de Bobineaux implique également l'instrumentalisation de références (notamment chrétiennes) et l'intervention d'un « imaginaire ambivalent » comme nous pourrions également le voir. Enfin, selon lui, la musique Metal s'accompagne aussi de « rites et pratiques supra-empiriques » constituant une « liturgie ». Cet aspect sera également observé dans le cas du Black Metal. L'intérêt de cette analyse est qu'elle nous conforte dans l'idée que l'instrumentalisation de l'élément « croyance », dans le cadre du genre Black Metal, découle à l'origine d'une volonté de transgression, comme nous nous emploierons à le démontrer. Plus que cela, elle donne en quelque sorte à cette musique une « dimension transcendante », au même titre qu'une religion.

Nous nous proposons donc, dans ce deuxième chapitre, de considérer les diverses approches consacrées à cette question. Mais surtout nous nous interrogerons, en plus de la réflexion théorique autour de l'iconographie et des pratiques sociales, sur l'écriture musicale elle-même, facteur que la sociologie a tendance, selon nous, à reléguer au second plan lorsqu'il s'agit de l'étude d'une scène ou d'un genre. En somme, nous commencerons cette réflexion autour de la croyance en partant de son socle, c'est-à-dire la religion, l'élément le plus concret et dogmatisé, en évoluant graduellement vers les imaginaires païens et les thèmes d'identité et d'appartenance qui, comme nous le verrons, en découlent logiquement.

## 1. Black Metal et cultes monothéistes : un rapport complexe entre rejet et instrumentalisation

Dans cette première partie de notre deuxième chapitre, nous nous proposons de nous interroger sur les rapports entre Black Metal et cultes monothéistes. Précisons, en premier lieu, que si nous choisissons ici d'employer le terme de « cultes monothéistes », c'est parce que nous consacrerons notre deuxième partie aux paganismes et néo-paganismes, qui, par opposition, sont polythéistes. Nous voulons ici éviter l'écueil d'un emploi terminologique maladroit. En effet, le terme « religion » nous semble, comme nous l'avons vu ci-dessus, sujet à interprétation. Le terme de « croyance » n'est guère précis. Alors, lorsque nous parlerons de religion, il sera implicitement question de culte monothéiste (dont nous préciserons la nature).

La première manifestation d'envergure des rapports conflictuels entre Black Metal et religion intervient en Norvège au début des années 1990. Le titre *A Blaze in the Northern Sky* (« un brasier dans le ciel nordique »), album du groupe Darkthrone, sorti au début de l'année 1992, fait écho aux événements ayant eu lieu en Norvège la même année. En effet, « des membres de la scène black metal ont été impliqués dans 15 à 20 incendies d'églises en bois debout [...] (le nombre exact n'a jamais été officiellement établi)<sup>425</sup> ».

La *stavkirke* (église en bois debout) de Fantoft, à Bergen sur la côte ouest du pays, est la première à être incendiée le 6 juin 1992<sup>426</sup>. Sa destruction a été attribuée à Varg Vikernes du groupe Burzum, il n'a jamais admis sa responsabilité dans l'affaire<sup>427</sup>. Le musicien, bien que niant en bloc son implication dans cet incendie, avance l'explication suivante lors d'une interview avec Michael Moynihan en 1995 :

---

<sup>425</sup> PHILLIPOV Michelle, 2011, *op. cit.*, p. 154. « members of the black metal scene were involved in arson attacks on somewhere between 15 and 20 of [...] wooden stave churches (the exact number has never been officially established) ». Nous traduisons.

<sup>426</sup> MOYNIHAN Michael, SØDERLIND Didrik, R/2005, *op. cit.*, p. 142.

<sup>427</sup> *Ibid.*, p. 142.

« Cette église est bâtie sur un lieu saint, sur un Horg [un autel païen] en pierre. Ils ont planté une grosse croix sur l'horg et ont construit l'église en plein sur ce lieu saint<sup>428</sup> ».

Quoi qu'il en soit, la carcasse carbonisée de la bâtisse du XII<sup>ème</sup> siècle a par la suite servi de symbole pour les musiciens de la scène. Elle est représentée sur plusieurs pochettes de disques, notamment celle du second enregistrement de Burzum, *Aske*<sup>429</sup> (« cendres »), enregistré courant 1992 et sorti en 1993, les mille premières copies du vinyle écoulées étaient par ailleurs distribuées accompagnées d'un briquet<sup>430</sup> (voir figure 67).

Varg Vikernes s'oppose si farouchement au christianisme, qu'il fait changer officiellement son nom de naissance « Kristian » pour « Varg » (« Loup » en norvégien) en 1993<sup>431</sup>.



Figure 59. Pochette de l'album *Aske* de Burzum.

En somme, les exactions perpétrées en Norvège, par les membres de L'Inner Black Circle et leurs admirateurs, ont scellé la relation entre Black Metal et religion, comme le résume le musicien Samoth du groupe Emperor :

---

<sup>428</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>429</sup> BURZUM, *Aske*, Deathlike Silence Productions, 1993.

<sup>430</sup> Page consacrée à l'album *Aske* sur le site *Metal Archives* : <https://www.metal-archives.com/albums/Burzum/Aske/377>. Consultée le 03/08/2018.

<sup>431</sup> MARTIN Frédéric, R/2009, *op. cit.*, p. 6.

« Ces incendies d'églises n'ont entraîné qu'une énorme hystérie médiatique et de profonds préjugés de la part de la population qui a fini par devenir très négative à notre sujet. Ça a aussi créé un battage publicitaire autour du black metal, basé sur les dires des médias<sup>432</sup>. »

Les membres de la scène norvégienne revendiquent inlassablement l'influence des paroles de Venom et Hellhammer sur leurs actes. Tom G. Warrior nous confie son incompréhension face à la responsabilité qui lui a, à tort, été attribuée en tant que parolier de Hellhammer et Celtic Frost ainsi que ses premières réactions face à la seconde vague :

« J'étais à l'origine très sceptique, Martin était beaucoup plus ouvert. Mais la raison est probablement que je vivais aux États-Unis à l'époque, et que Martin était en Suisse et qu'en Amérique, la presse se concentrait principalement sur les meurtres et les incendies d'églises, la drogue... c'était en 1992-1993. La scène américaine à ce moment-là n'a pas été touchée par le Black Metal, la musique que j'entendais à la radio était complètement différente, mais les journalistes ont commencé à m'approcher en Amérique et tout ce qu'ils me demandaient c'était « il y a eut un meurtre et le groupe a dit qu'il écoutait Hellhammer... » Des journalistes américains m'ont constamment interrogé sur ces liens. Donc, mon premier contact avec Black Metal a été très négatif. Je devais me demander : « en quoi sommes-nous responsables de tout cela? » Nous ne voulions pas encourager le meurtre avec Hellhammer, Hellhammer était un cri de désespoir très personnel, un microcosme personnel. Et puis ces personnes ont pris cela et développé quelque chose de complètement différent, avec quoi nous n'étions pas nécessairement d'accord. [...] Puis je suis rentré en Europe au cours du second semestre de 1993, et je me suis lentement ouvert un peu, j'ai commencé à en apprendre davantage et à voir les choses différemment. Mais au début, je ne voulais rien avoir à faire avec, parce que fondamentalement, ces gens détournaient ce que nous faisons et le mettaient dans un contexte complètement différent, en faisaient quelque chose qui ne nous plaisait pas vraiment<sup>433</sup>. »

---

<sup>432</sup> MOYNIHAN Michael, SØDERLIND Didrik, R/2005, *op. cit.*, p. 171-172.

<sup>433</sup> Propos du musicien recueillis lors de l'entretien du 26 février 2018 à Zürich. « I was originally very skeptical, Martin was much more open. But the reason for this is probably because I lived in the United-States at the time, Martin was in Switzerland, and in America, the press focused mainly on the murders and the church burnings, the drugs, it was 1992-1993. The American scene at the time was completely untouched by Black Metal, so the music that I heard on the radio there was completely different, but then journalists started approaching me in America, and all they asked me about was "there was a murder and the band said they were listening to Hellhammer"... I was continuously questioned by American journalists about these connections. So my first contact with Black Metal was a very negative one. I had to think for myself "how are we responsible for all this?" We didn't want to encourage murder with Hellhammer, Hellhammer was a very personal scream of desperation, it was a personal microcosm. And then these people took that and developed something completely different, we did not necessarily agree with. [...] Then I returned to Europe during the second half of 1993 and I slowly opened a bit and started learning more about it and looking at it a little more differently. But at first I didn't wanted to have anything to do with it, because basically these people were hijacking what we did and putting it in a completely different context, taking it to somewhere we really didn't like. » Nous traduisons.

Notre réflexion sera ici divisée en trois sous-parties, mettant en lumière les aspects transgressifs des liens établis entre Black Metal et cultes monothéistes. Tout d'abord, nous verrons la dimension textuelle des rapports entre Black Metal et religion, et les illustrations musicales. Enfin, nous terminerons par décrypter la mise en forme scénique de ces rapports entre Black Metal et religion, dans les représentations ainsi que les clips vidéo.

#### a. La religion dans les textes et la musique Black Metal

Lorsque le sociologue Alexis Mombetle parle « d'un imaginaire ambivalent à la fois sataniste et chrétien », il soulève notamment la question du rapport entre ces deux notions. La clef pour comprendre son idée est, selon nous, liée à l'idée d'imaginaire, ou, comme nous pourrions l'appeler, de « construction idéale », balançant inlassablement entre violent rejet et apparente obsession et/ou fascination. En effet, comme nous nous emploierons à le démontrer, des notions comme antichristianisme et satanisme se côtoient dans les textes liés au Black Metal, qu'il s'agisse de paroles de chansons ou de déclarations de musiciens (par exemple dans les fanzines qu'ils publient ou les interviews). Afin d'appuyer notre réflexion sur une base solide, nous considérerons dans un premier point, l'état des pratiques religieuses en Europe de nos jours. Nous tenterons également dans ce point d'apporter, dans une certaine mesure, des éléments de réponse à la relation ambivalente que le Black Metal entretient avec la religion. Puis, nous nous emploierons à faire la lumière sur les différences fondamentales entre antichristianisme, satanisme « cultuel » et « culturel », nous examinerons ensuite la mise en pratique textuelle de ces notions par les groupes de Black Metal. Nous verrons aussi des cas plus complexes, notamment de « christianisme inversé », et d'utilisation ambivalente de références religieuses grâce à l'intertextualité. Pour terminer cette sous-partie, nous proposerons quelques exemples musicaux, afin de montrer le rôle joué par la voix et la transphonographie dans la mise en exergue des thèmes religieux.

- État des pratiques religieuses en Europe aujourd'hui

Dans un article publié sur le site internet *La Croix*, un bilan des croyances religieuses en Europe et Israël, chez les individus de seize à vingt-neuf ans a été dressé<sup>434</sup>. L'étude menée par L'Institut catholique de Paris et l'université catholique britannique St Mary's de Twickenham est révélatrice d'un désintérêt général en Europe pour la religion. La figure ci-dessous en est le résumé.

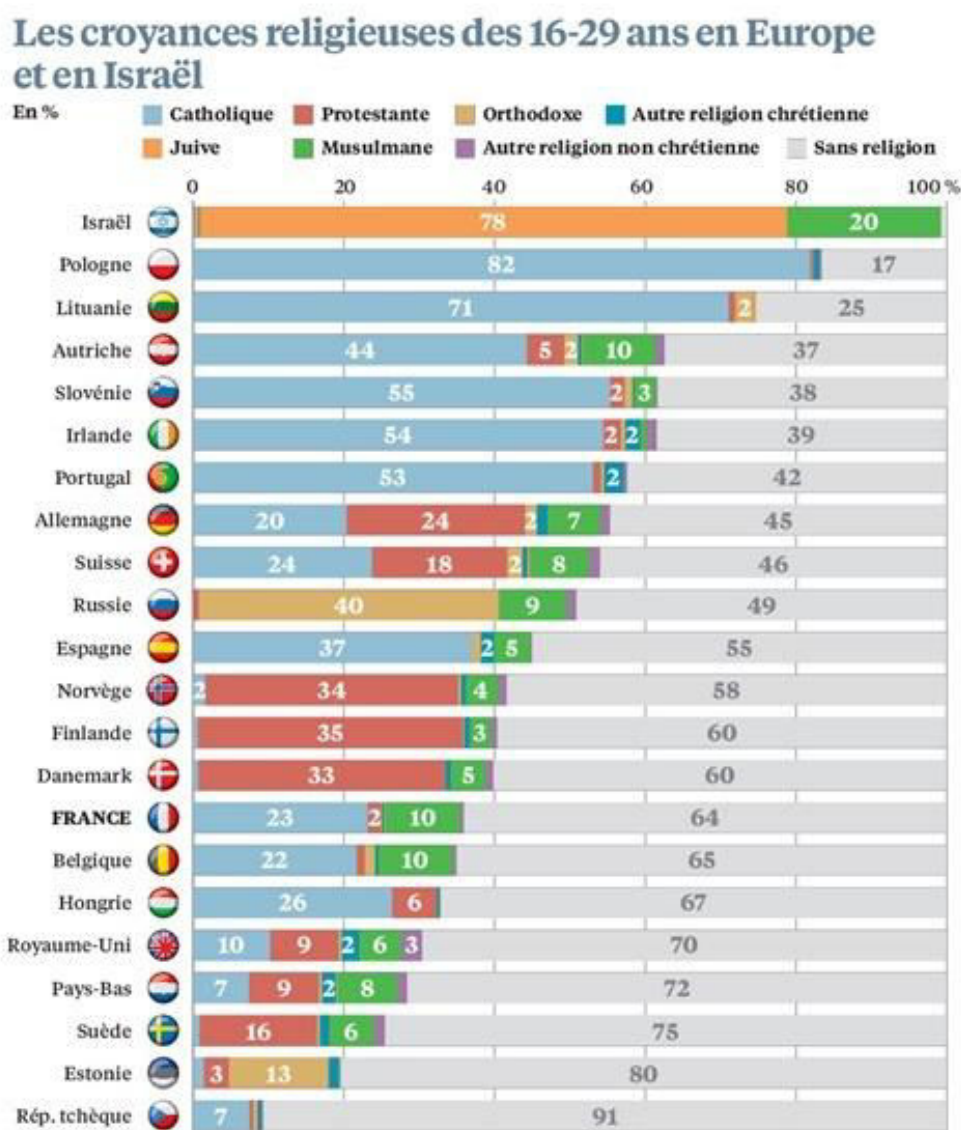


Figure 60. Les croyances religieuses en Europe chez les 16-29 ans.

<sup>434</sup>BEVILACQUA Arnaud, VAILLANT Gauthier, « Les jeunes européens de plus en plus loin des religions », *La Croix*, 2018. En ligne à l'adresse : <https://www.la-croix.com/Religion/jeunes-Europeens-loin-religions-2018-03-21-1200923400>. Consulté le 25/07/2018.

En considérant ces faits, nous sommes immanquablement amenés à nous demander quelles sont les corrélations avec le Black Metal ? En effet, comme nous l'avons vu précédemment avec la première vague du Black Metal, le rejet de la religion est assez massif, et se tourne volontairement vers des pratiques antagonistes comme le satanisme. Mais pour en revenir à la place de la religion en Europe, il n'est pas envisageable d'imputer à cette dernière un effet « repoussoir ». La religion en Europe n'étant en rien une obligation, et les pays de l'Union Européenne étant tous laïcs (nous ignorons volontairement l'exemple d'Israël). En effet, si nous observons le développement du Black Metal dans les pays cités dans le tableau ci-dessus, il ne semble pas y avoir de rapport direct entre l'importance de la religion chez les jeunes, et le pourcentage d'individus impliqués dans des groupes de Black Metal. Pour appuyer ces faits, nous avons réalisé un calcul rapide, basé sur la démographie de quatre pays, le nombre de groupes actifs dans chacun d'entre eux et le pourcentage de jeunes sans religion.

Pays	Population <sup>435</sup>	Groupes actifs <sup>436</sup>	Pourcentage de groupes/population <sup>437</sup>	Pourcentage de « sans religion »
Pologne	37 972 964	544	0,014‰	17%
France	65 129 694	907	0,014‰	64%
Estonie	1 300 184	37	0,029‰	80%
Finlande	5 516 224	571	0,1‰	60%
Norvège	2 207 689	410	0,18‰	58%
Suède	9 938 648	529	0,05‰	75%

Figure 61. Tableau comparatif athéisme et Black Metal.

L'expérience, même si elle n'est réalisée qu'à partir d'un échantillon réduit, ne montre en effet pas de corrélation entre le nombre de groupes Black Metal actifs

<sup>435</sup> Source Wikipédia pour la démographie de chaque pays cité.

<sup>436</sup> Nombres de groupes marqués comme « actifs » sur le site *Metal Archives*.

<sup>437</sup> Calculé à partir de la démographie d'un pays et du nombre de groupes actifs. Le calcul ne prend pas en compte le nombre d'individus dans chaque groupe, il vise avant tout à donner un ordre d'idée du pourcentage de groupe sur mille personnes. Par exemple, nous considérons qu'il y a en Norvège 0,18 groupe par tranche de mille individus, ce qui revient à dire que sur un échantillon de dix mille personnes, il y a 1,8 groupe. La Norvège est en Europe le pays qui montre la plus forte densité de groupes de Black Metal. (Voir annexe V p. 314.)

et le taux d'athéisme chez les jeunes. S'il y avait eu un rapport, un pays avec 80% d'individus sans religion comme l'Estonie, aurait eu un pourcentage de groupes par population beaucoup plus élevé que la France, qui par ailleurs affiche le même pourcentage que la Pologne, pays pourtant beaucoup plus pratiquant.

Selon nous, c'est un autre facteur, d'ordre politique cette fois, qui peut, en partie, expliquer le violent rejet de la religion. En effet, c'est le régime de « religion d'État » notamment des pays scandinaves<sup>438</sup>, qui pourrait être à l'origine de cette révolte. Par exemple, la Norvège est l'un des six pays européens à être inscrit dans cette formule de non séparation de l'Église et du gouvernement<sup>439</sup>. En Scandinavie, les « Églises [nationales luthériennes] ont eu des rôles très importants dans la constitution des États-nation et des communautés nationales et elles continuent d'incarner le sentiment national<sup>440</sup>. » Il est donc envisageable que cette ingérence ait été vécue comme un poids, sinon qu'elle ait transformé l'Église en un adversaire idéal contre lequel se rebeller. Cependant, notons que ce système n'est plus d'actualité aujourd'hui, puisque depuis le 1<sup>er</sup> janvier 2017, la Norvège, « l'un des derniers pays développés à avoir une religion d'État<sup>441</sup> », acte cette séparation.

Notons pour terminer, le fait que les pays scandinaves sont parmi les derniers territoires à avoir été christianisés. Régis Boyer, chercheur spécialiste des civilisations nordiques insiste abondamment sur le caractère « non violent » et progressif de cette christianisation, qu'il date officiellement autour de l'an

---

<sup>438</sup> Cette idée est largement débattue dans *Les Seigneurs du Chaos* de Michael Moynihan et Didrick Söderlind.

<sup>439</sup> CHARTIER Claire, « Etat et religion : l'Europe divisée », *L'Express*, 2005, à l'adresse : [https://www.lexpress.fr/informations/etat-et-religion-l-europe-divisee\\_665924.html](https://www.lexpress.fr/informations/etat-et-religion-l-europe-divisee_665924.html). Consulté le 25/07/2018.

<sup>440</sup> BRECHON Pierre, « Laïcité et religions dans l'Union européenne », 2011, p. 7. En ligne : [https://halshs.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/819211/filename/LaA\\_citA\\_et\\_religions\\_en\\_Europe\\_UPEG\\_2011.pdf](https://halshs.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/819211/filename/LaA_citA_et_religions_en_Europe_UPEG_2011.pdf) Consulté le 25/07/2018.

<sup>441</sup> MALZAC Marie, « L'Église luthérienne de Norvège et l'État officiellement séparés », *La Croix*, 2017. En ligne à l'adresse : <https://www.la-croix.com/Urbi-et-Orbi/Actualite/Monde/LEglise-lutherienne-Norvege-lEtat-officiellement-separes-2017-01-04-1200814727>. Consulté le 25/07/2018.



1000<sup>442</sup>, à titre de comparaison, la date de conversion symbolique du peuple Franc au christianisme concorde avec le baptême de Clovis en 496 ou 497<sup>443</sup>.

Pour le sociologue Nicolas Walzer, qui s'appuie sur les écrits de Georges Bataille, le sentiment antireligieux naît également d'un besoin de rébellion contre le « Bien » qu'il explique ainsi :

« La religion est un paroxysme de la contrainte que peut produire le milieu social. [...] derrière cette rébellion envers le christianisme se cache en réalité un ressentiment envers la société moderne [...] Le conflit avec le catéchisme a [...] un effet catalyseur<sup>444</sup>. »

Le rejet de la religion chrétienne est donc selon lui avant tout un rejet d'une société fondée sur une culture et une morale judéo-chrétienne omniprésente. La rébellion est nourrie par le refus de se plier aux contraintes dictées par cette société. Il va également plus loin en proposant de comparer la relation du philosophe danois Søren Kierkegaard avec la religion qu'il identifie comme un rapport conflictuel avec le père selon la théorie freudienne :

« La figure patriarcale est la première image de Dieu. [...] L'enfance du philosophe danois semble le conditionner pour une révolte contre le père – doublet du christianisme – comme Freud l'a montré dans plusieurs de ses écrits<sup>445</sup>. »

Cette dimension est bien souvent négligée, les historiens du Black Metal tentant toujours de placer la religion, sans double lecture, au centre des pulsions de rébellion.

Lorsque nous observons l'important nombre de groupes de Black Metal en Scandinavie<sup>446</sup>, nous en venons à réfléchir sur la place de la religion dans cette partie de l'Europe. Considérant les musiciens de la scène norvégienne, nous pouvons, à titre hypothétique, considérer qu'ils sont issus de générations nées entre 1969 et 1979. Ces générations peuvent éventuellement concorder avec un

---

<sup>442</sup> BOYER Régis, « Le Christianisme scandinave, histoire et particularités », *Clio*, 2002. En ligne à l'adresse :

[https://www.clio.fr/BIBLIOTHEQUE/le\\_christianisme\\_scandinave\\_histoire\\_et\\_particularites.asp](https://www.clio.fr/BIBLIOTHEQUE/le_christianisme_scandinave_histoire_et_particularites.asp).

<sup>443</sup> MELCHIOR-BONNET Christian éd., *Le Journal de la France*, tome 1, Paris, Librairie Jules Tallandier, 1978, p. 106.

<sup>444</sup> WALZER Nicolas, *Satan profane : portrait d'une jeunesse enténébrée*, Paris, Desclée de Brouwer, 2009, p. 126-127.

<sup>445</sup> *Ibid.*, p. 130-131.

<sup>446</sup> Voir Annexe V p. 314.

éventail plus large de la population, dont sont peut être également issus les individus ayant contribué à acter la séparation entre État et Église du pays. Le phénomène de rejet violent du christianisme que nous allons détailler plus loin induit-il une forme de désintérêt, sinon d'abandon progressif de la religion chez des norvégiens en général ? Dans ce cas, les musiciens de cette scène auraient simplement été « plus loin » que leurs compatriotes, en transformant ce désintérêt en rejet farouche, la religion représentant, aux yeux de leurs parents, un aspect intrinsèque de la société dans laquelle ils évoluaient.

Si le sentiment antireligieux est vital dans le développement de la seconde vague du Black Metal, il va parfois de pair avec la fascination pour le satanisme, héritée de la première vague.

- Satanisme « cultuel » ou « culturel »

Nicolas Walzer, lorsqu'il évoque l'importance de l'influence du satanisme sur les amateurs de Metal, tient à marquer nettement la différence entre satanisme « cultuel<sup>447</sup> » et « culturel<sup>448</sup> ». Les deux termes, qu'il qualifie aussi de « satanisme religieux » et « imaginaire satanique<sup>449</sup> », sont en effet très souvent confondus<sup>450</sup>, notamment par les médias, qui ont rapidement tendance à les inverser. Ainsi, un groupe écrivant des paroles ou utilisant une iconographie inspirée par l'imaginaire satanique ne sera pas nécessairement impliqué dans le culte religieux qu'est le satanisme. Comme Walzer l'écrit :

« Aujourd'hui, une des motivations de centaines de milliers de jeunes (ceux des tribus techno, rap, metal/gothic) est l'anticonformisme et la subversion. Il faut entendre le terme « subversion » dans le sens de prôner des valeurs qui inversent celles communément admises. [...] le subversif est une force de

---

<sup>447</sup> WALZER Nicolas, *op. cit.*, 2009, p. 18.

<sup>448</sup> MOMBÉLET Alexis, « La Blandice de Satan, les satanismes dans le Metal », *Sociétés*, 2005/2, n°88, p. 144.

<sup>449</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>450</sup> Notons que même le dictionnaire Larousse (en ligne) tombe dans le piège du raccourci satanisme/satanique, et de surcroît fait immédiatement le lien avec le Heavy Metal. Voir l'article « satanisme » : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/satanisme/71062?q=satanisme#70292>. Consulté le 27/07/2018.

frappe pour détruire *symboliquement, via* [en italiques dans le texte] la « puissance » de leur musique, l'ordre établi<sup>451</sup>. »

En effet, le rapport transgressif que les musiciens de Black Metal entretiennent avec les cultes monothéistes sont parfois plus complexes, et doivent être nuancés afin d'être placés dans le bon contexte. Si la volonté de transgression demeure la même, les moyens de l'atteindre sont parfois subtils.

Le satanisme cultuel voit le jour en 1966 avec la création de l'Église de Satan, par Anton LaVey. Il peut être considéré comme une religion, dans le sens où il s'articule, de même que les cultes monothéistes, autour de codes préétablis, dictés notamment par *La Bible satanique*<sup>452</sup> rédigée par son concepteur, et de rites précis, décrits dans un second ouvrage. Cependant, notons que le qualificatif « religieux » prête à interprétation<sup>453</sup>, dans la mesure où, comme le mentionne Walzer, l'Église de Satan, établie par LaVey est « une organisation religieuse athée ». En effet, pour son fondateur « Satan est une métaphore du surplus de vie. C'est une autre inversion du christianisme car l'Église est contre la conception métaphorique du diable<sup>454</sup>. » La réalité idéologique du satanisme Laveyen est, selon nous, plus proche d'une idéologie gnostique que d'une religion. En effet, à la lecture de *La Bible satanique*, nous avons davantage l'impression dans les grandes lignes de lire un ouvrage de développement personnel, basé sur une philosophie individualiste et hédoniste. D'ailleurs, Walzer n'hésite pas à qualifier le mouvement de « cuisine philosophico/occulto/religieuse<sup>455</sup> ».

Cependant, le satanisme cultuel est une source d'inspiration, abondamment utilisée par les groupes, qu'ils soient satanistes ou non. Comme le cite par exemple Nicolas Walzer, le groupe américain Acheron est assez reconnu puisque son leader, Vincent Crowley, a la particularité d'être un Grand Prêtre au sein de l'Église de Satan<sup>456</sup>. Sur l'album *Rites Of The Black Mass*<sup>457</sup>, nous trouvons pêle-mêle des paroles en latin rappelant des prières, mais en l'honneur du Satan

---

<sup>451</sup> WALZER Nicolas, *op. cit.*, 2009, p. 12-13.

<sup>452</sup> LAVEY Anton Szandor, *op. cit.*, R/2005.

<sup>453</sup> Notons l'emploi par LaVey lui-même de l'épithète « satanique » (« satanic ») dans le titre de son ouvrage. La dimension religieuse est ici remise en question par le choix même de ce mot en particulier.

<sup>454</sup> WALZER Nicolas, *op. cit.*, 2009, p. 26-27.

<sup>455</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>456</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>457</sup> ACHERON, *Rites Of The Black Mass*, Torbu Music, 1992.

Laveyen, des incantations latines et énochiennes, issues de *La Bible satanique*. Par exemple, les paroles de titre « *The Enochian Key* » sont directement empruntées à l'ouvrage de LaVey, plus précisément à la cinquième clef<sup>458</sup> dont il propose une traduction<sup>459</sup>.

Le groupe finlandais Impaled Nazarene utilise également l'énochien pour le titre de son album *Tol Cormpt Norz Norz Norz*<sup>460</sup> qui signifie « tout sera compté six six six<sup>461</sup> ». Les références à cette langue ne sont cependant pas très nombreuses.

Il est délicat d'affirmer ou d'infirmer l'adhésion de tel ou tel groupe au satanisme culturel. Lorsque nous faisons une recherche par thème pour les paroles sur le site web Metal Archives, les résultats nous montrent que 3396 groupes sont listés dans cette catégorie<sup>462</sup>.

Si les groupes de Black Metal de la scène norvégienne des débuts, c'est-à-dire entre 1990 et 1992, ont été largement qualifiés de satanistes par la presse, la réalité est toute autre, comme le dit Varg Vikernes, lui-même membre de cette scène :

« Personne à ce moment n'était sataniste. Cependant, beaucoup ont utilisé l'imagerie satanique, beaucoup ont utilisé le thème satanique, beaucoup ont dit qu'ils étaient satanistes, ou ont fait semblant d'être satanistes et certains ont même pensé qu'ils étaient satanistes<sup>463</sup>. »

À l'image de nombreux individus, Vikernes lui aussi fonde les termes « satanique » et « sataniste » que Walzer s'emploie à différencier. Ceci est, selon nous, la meilleure preuve invalidant l'hypothèse de l'existence de « vrais » satanistes dans la scène originelle. Sa déclaration laisse peu de doute sur les motifs de cette adhésion au satanisme culturel. Nous pouvons même aller plus loin en imaginant que les jeunes musiciens, qualifiés de satanistes, notamment par la presse, y aient vu une occasion de véhiculer et de surenchérir les intentions transgressives qu'ont

---

<sup>458</sup> LAVEY Anton, *op. cit.*, R/2005, p. 186.

<sup>459</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>460</sup> IMPALED NAZARENE, *Tol Cormpt Norz Norz Norz*, Osmose Productions, 1992.

<sup>461</sup> *Ibid.*, livret de l'album, « All shall be numbered six six six ». Nous traduisons.

<sup>462</sup> *Metal Archives*, recherche par thème dans les paroles de groupes Black Metal. Consulté le 31/07/2018.

<sup>463</sup> Vidéo YouTube de Varg Vikernes sur sa chaîne *Thulean Perspective* : « Nobody there was satanist. However, many used satanic imagery, many used satanic theme, many said that they were Satanists, and some even thought they were Satanists. » Nous traduisons.

<https://www.youtube.com/watch?v=SeN9yAwo6eM>. Consultée le 31/07/2018.

leur prêtaient. Ainsi, nous pouvons avancer que l'association quasi-systématique entre Black Metal et satanisme serait née d'un abus de langage entre les termes « satanique » et « sataniste ». Suivant ce cheminement, et la forte codification du langage Black Metal, les musiciens des générations suivantes ont, en nombre, intégré ce satanisme culturel à leur musique, comme s'il s'agissait d'une condition *sine qua none*. À titre d'exemple, nous pouvons citer les propos du vocaliste et guitariste du groupe suédois Marduk, Morgan Steinmeyer Håkansson, lorsqu'un journaliste l'interroge sur la dimension sataniste théistique et symbolique de sa musique :

« Nous faisons une combinaison des deux, c'est à la fois symbolique, et [...] le reflet général de nos croyances. » [Le journaliste s'enquiert ensuite de son opinion sur l'inhérence de la dimension sataniste dans le Black Metal, et ces deux éléments devraient selon lui être systématiquement combinés] « Cela devrait être le cas, sinon ce n'est pas du black metal. [...] [L'élément le plus important est] la philosophie derrière [la musique].<sup>464</sup> »

Les propos du musicien nous montrent bien l'importance du facteur religion dans le cadre de l'élaboration d'un concept musical purement Black Metal. Là où d'autres se fondent uniquement sur les aspects musicaux d'un groupe pour définir son appartenance à un genre particulier, lui ne prend en compte que les paramètres « derrière la musique ». Cette conception, partagée par certains, n'est pas si marginale qu'elle le paraisse, aussi bien chez les fans que les musiciens. Pour les musiciens du groupe suédois Watain, le satanisme culturel se situe à la source de leur production musicale. Le vocaliste et bassiste Erik Danielsson déclare à ce sujet lors d'une interview : « [La musique de Watain] est tout à fait basée sur notre propre pratique privée et notre religion en tant que satanistes<sup>465</sup>. » Plusieurs autres musiciens ont également proclamé leur allégeance au satanisme, parmi eux, des membres de Gorgoroth (Norvège), Behemoth (Pologne), ou encore Dark Funeral (Norvège).

---

<sup>464</sup> Interview de Morgan Steinmeyer Håkansson pour le magazine en ligne *Metal Blast* : « We do it in a combination of both [...] It's both symbolic and, [...] it's a general reflection of our beliefs. [...] It should be, otherwise it isn't black metal. [...] The philosophy behind it ». Nous traduisons. <http://www.metalblast.net/interviews/in-the-serpents-nest-an-interview-with-marduk/>. Consultée le 31/07/2018.

<sup>465</sup> Interview d'Erik Danielsson pour le magazine en ligne *Phoenix New Times* : « is very much based upon our own private practice and our religion as Satanists. » Nous traduisons. <https://www.phoenixnewtimes.com/music/watains-erik-danielsson-talks-satanism-pigs-blood-and-privacy-6609465>. Consultée le 31/07/2018.

Étant donné que *La Bible satanique* est accessible à tous, il est aisé d'en citer des passages pour « faire satanique » à défaut d'être un sataniste pratiquant. Nicolas Walzer souligne d'ailleurs le faible nombre de *métalleux\** satanistes<sup>466</sup>. Malgré son constat, notons que de nombreux musiciens de Black Metal proclament leur obédience à ce culte. Il précise cependant que lorsque les musiciens se déclarent satanistes, ils sont particulièrement enclins au prosélytisme. Il cite, à titre d'exemple, le guitariste et vocaliste de Dissection, Jon Nödtveidt, qui n'aura de cesse jusqu'à son suicide en 2006, de revendiquer son allégeance à la confrérie *Misanthropic Luciferian Order*<sup>467</sup> (Ordre Luciférien Misanthrope ou MLO). Le musicien considère alors sa musique comme un outil de propagande, ceci est d'ailleurs précisé sans ambiguïté jusque dans les livrets des albums, par exemple, citons le cas de *Live Legacy* où est inscrite la phrase « Dissection est l'escouade de propagande sonore du MLO<sup>468</sup>. » Selon Walzer :

« [La musique] doit faire corps avec les paroles, l'atmosphère et le comportement des musiciens. Cet ensemble qui englobe leur existence devient un holisme musical<sup>469</sup>. »

Cette conception holistique des productions Black Metal est véhiculée par un certain nombre de musiciens. L'exemple le plus caricatural et probant de cette conception est condensée par la réponse de Kristian Eivind Espedal alias Gaahl, ancien vocaliste de Gorgoroth au sociologue Sam Dunn lorsque celui-ci l'interroge :

— « Quelle est l'idéologie primaire, ou les idées primaires, qui alimentent la musique de Gorgoroth ?  
— Satan<sup>470</sup>. »

Le satanisme culturel est quant à lui très présent dans les paroles des groupes Black Metal. Ce « bricolage idéologique », construit sur l'emploi et la juxtaposition de sources satanistes (tirées de *La Bible satanique* notamment) de

---

<sup>466</sup> WALZER Nicolas, *op. cit.*, 2009, p. 63.

<sup>467</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>468</sup> DISSECTION, *Live Legacy*, Nuclear Blast, 2003. « Dissection is the sonic propaganda unit of MLO. » Nous traduisons. Notons que nous avons ici choisi de traduire « propaganda unit » par « escouade de propagande ». En effet, le lexique militaire nous semble ici approprié, dans la mesure où la métaphore belliciste est très largement employée dans le Black Metal.

<sup>469</sup> WALZER Nicolas, *op. cit.*, 2009, p. 79.

<sup>470</sup> DUNN Sam, *A Headbanger's Journey*, documentaire produit par Banger Films et distribué en 2005 par Warner Home et Seville Pictures. « – What is the primary ideology, or primary ideas that fuel Gorgoroth's music? – Satan. » Nous traduisons.

références occultes, voir fantastiques, se manifeste dans les textes sous de multiples formes. L'intertextualité est un procédé particulièrement plébiscité par les musiciens. Par exemple, le groupe grec Rotting Christ (« Christ pourrissant ») emploie une citation complète du poème de Baudelaire *Les Litanies de Satan*<sup>471</sup> sur son album *Rituals*<sup>472</sup>. Le groupe grec a la particularité de parfois mélanger, au sein de ses albums, satanisme, occultisme et mythologies. Par exemple, les paroles de l'album *Κατά τον δαίμονα εαυτού*<sup>473</sup> mixent des titres faisant référence à diverses mythologies, d'autres abordant la magie et/ou l'occulte, et enfin le satanisme. Ce mélange varié montre une vision davantage culturelle sinon mythologique du satanisme. Notons par ailleurs que le titre grec de cet album signifiant « selon son propre démon<sup>474</sup> » – il s'agit également de l'épithaphe figurant sur la tombe de Jim Morrison – n'est pas sans rappeler la formule « do what thou wilt<sup>475</sup> » (« fais ce que tu voudras ») popularisée par Aleister Crowley.

Le satanisme, qu'il soit cultuel ou culturel, figure un recours important dans les paroles des titres Black Metal comme nous avons pu le voir. Cependant, il ne doit pas être confondu avec l'antichristianisme (ou plus largement anti-monothéisme).

- Ambivalence, christianisme inversé et références religieuses : l'intertextualité dans les textes de Black Metal

Nous abordons, dans ce point, la question de l'intertextualité dans le cadre des textes de Black Metal. Si nous choisissons d'envisager les phénomènes de « christianisme inversé », de références, ou relectures religieuses et tout simplement d'ambivalence idéologique dans les textes que nous allons voir, c'est parce que selon nous, ils représentent un degré de lecture plus complexe de transgression que l'antichristianisme, ou encore les références au satanisme. Plus

---

<sup>471</sup> BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du mal et autres poèmes*, Paris, Garnier Flammarion, 1964, p. 144 à 146.

<sup>472</sup> ROTTING CHRIST, *Rituals*, Season of Mist, 2016.

<sup>473</sup> ROTTING CHRIST, *Κατά τον δαίμονα εαυτού*, Season of Mist, 2013.

<sup>474</sup> PANAYOTIS Lipsos, « L'Épithaphe grecque de Jim Morrison », site web de l'association *Philiki*, <https://philiki.org/2016/11/20/lepitaphe-grecque-de-jim-morrison/>. Consulté le 31/07/2018.

<sup>475</sup> DUQUETTE Lon Milo, *The Magick of Aleister Crowley, A Handbook of the Rituals of Thelema*, Boston, York Beach, Weiser Books, R/2003, p. 30.

simplement, ces phénomènes nous semblent vouloir transcender les frontières de la provocation ostentatoire, vers un idéal transgressif plus symbolique.

Comme nous allons le voir, certains groupes, ont voulu développer un langage aux niveaux de lecture plus subtils. Pour eux, l'intertextualité représente un outil de choix.

Selon Roland Barthes, qui tenta de proposer une théorie du texte :

« Le texte redistribue la langue (il est le champ de cette redistribution). L'une des voies de cette déconstruction-reconstruction est de permuter des textes, des lambeaux de textes qui ont existé ou existent autour du texte considéré, et finalement en lui : tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. Passent dans le texte, redistribués en lui, des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langages sociaux, etc.<sup>476</sup> »

Le premier exemple que nous nous proposons de décrypter est issu du premier album du groupe polonais Батюшка (souvent translittéré Batushka), intitulé *Litourgyia*<sup>477</sup> (« liturgie »). Le titre que nous avons choisi est le premier de l'album et s'intitule « *Ектенія I: Очищение* » (translittéré « *Yekteniya I: Ochishcheniye* »).

Ектенія I: Очищение	<i>Litany I:</i> <i>Purification</i> <sup>478</sup>	<i>Litanie I:</i> <i>Purification</i> <sup>479</sup>	<i>La Bible</i> <sup>480, 481</sup>
❶ Восприят Израїля отрока своего, Помянути милости, Яко же глагола ко отцѣм нашим, Аврааму и семени его !	❶ He has helped his servant Israel, Remembering to be merciful,  To Abraham and his Descendants!	❶ Il a aidé son serviteur Israël, Se souvenant d'être miséricordieux,  Envers Abraham et ses descendants !	Luc 1 : 54 « <i>Il a porté secours à Israël son serviteur, se souvenant de sa miséricorde</i> » Luc 1 : 55 « en faveur d'Abraham

<sup>476</sup> BARTHES Roland, *Théorie du texte*, 1974, p. 6.

<sup>477</sup> BATUSHKA, *Litourgyia*, Witching Hour Productions, 2015.

<sup>478</sup> Cette traduction anglaise du texte original (en slavon) a été trouvée sur le site participatif Lyrics Translate. Nous avons néanmoins vérifié cette traduction à l'aide d'un traducteur automatique (google) russe. Nous avons volontairement omis quelques passages dont la traduction semblait hasardeuse. <https://lyricstranslate.com/fr/yekteniya-i-yekteniya-i-litany-i-purification.html>. Consultée le 01/08/2018).

<sup>479</sup> Notre traduction, basée sur la traduction en anglais.

<sup>480</sup> Passages issus de *La Bible de Jérusalem*, traduite par L.-M. Demailly, Paris, les éditions du Cerf, 1960.

<sup>481</sup> Passages issus de *Nouveau Testament et psaumes*, P. Jean-Paul Hugues, Paris, Editions de l'Emmanuel, R/1997.



<p>② Помилуй тебе По велицей милости Моей, По множеству щедрот Моих, Очищу беззаконие твое.</p>	<p>② I will have mercy on you, According to My great compassion I will [blot out your transgressions].</p>	<p>② J'aurais pitié de toi, Selon Ma grande compassion Je te purifierai de ton iniquité.</p>	<p>et de sa descendance à jamais ! » Psaume 51 « Pitié pour moi, mon Dieu, [...], selon ta grande miséricorde, [...] Purifie-moi de mon offense. »</p>
<p>③ Наипаче омьй тебя от беззакония твоего, И от греха твоего очищу (Вечно аллилуйя!) тебя.</p>	<p>③ I will wash away all your iniquity, And cleanse you[rself] (Forever Hallelujah!) from your sin.</p>	<p>③ Je laverai toute votre iniquité, Et purifie-toi (Hallelujah! Pour toujours) De ton péché.</p>	<p>Psaume 51 <i>idem</i>.</p>
<p>④ Про беззаконие твое знаю, и грех твой Пред тобою и есть выну, воцарилась. И лукавое покаяние сотворилось.</p>	<p>④ For I know your transgressions, and your sin Is always before you. I am the only one who reigns. And you have done what is evil in My sight.</p>	<p>④ Car Je connais tes transgressions, et ton péché Est toujours devant toi. Je suis le seul qui règne.  Et tu as fait ce qui est mal à Mes yeux.</p>	<p>Psaume 51 (suite) « oui, je connais mon péché, ma faute est toujours devant moi.  Contre toi, et toi seul, j'ai péché, ce qui est mal à tes yeux je l'ai fait. »</p>
<p>Яко оправдишься во словесах (Вечно аллилуйя!) Моих.</p>	<p>So I am right in My (Forever Hallelujah!) verdict.</p>	<p>Donc, J'ai raison dans Mon (pour toujours Hallelujah!) verdict.</p>	
<p>⑤ Яко подобает Мене всяка слава, честь и поклоненье, Ныне и присно и во веки веков.</p>	<p>⑤ For to Me belong all glory, honor, and worship, now and forever and to the ages of ages.</p>	<p>⑤ Car c'est à Moi qu'appartiennent toute gloire, honneur et culte, maintenant et pour toujours et pour les siècles des siècles.</p>	<p>Doxologie finale du « Notre père » : « Car c'est à Toi qu'appartiennent, le règne la puissance et la gloire, pour les siècles des siècles. »</p>
<p>И победою ты всегда судишь Мя.</p>	<p>And justified when I judge you.</p>	<p>Et justifié quand Je te juge.</p>	
<p>Аминь!</p>	<p>Amen!</p>	<p>Amen!</p>	
<p>⑥ Се бо, в беззаконных зачат есмы, И во гресех роди ти мати твоя.</p>	<p>⑥ Surely, you was [were] born sinful, Sinful from the time your mother conceived you.</p>	<p>⑥ Certainement, tu es né pécheur, Pécheur depuis le temps où ta mère t'a conçu.</p>	<p>Psaume 51 : « Moi, je suis né dans la faute, j'étais pécheur dès le sein de ma mère. »</p>

Figure 62. Traductions du titre « Ектения I: Очищение » de Batushka et références bibliques.

Comme nous pouvons le voir, ce texte de Batushka (qui signifie « Père » dans le sens de « prêtre ») a la particularité de faire intervenir des références bibliques, empruntées à la liturgie orthodoxe. En raison de la traduction, le sens a quelque peu été modifié parfois, mais les citations bibliques restent facilement reconnaissables. Ici, les psaumes et versets de l'*Évangile selon Saint Luc* sont utilisés comme « des lambeaux de textes redistribués ». Les vocalistes du groupe, qui chantent et hurlent les paroles, transcendent la fonction liturgique du texte en inversant les rôles pécheur/Dieu : ainsi, ce n'est pas un croyant qui s'adresse en prière à une déité, mais Dieu qui parle à travers les interventions des voix. La dimension blasphématoire n'échappera donc pas au croyant qui lit ce texte, bien qu'aucun blasphème ne soit énoncé directement. Évidemment, une telle lecture sera en partie perdue à l'écoute de l'album (tous les textes semblent être bâtis sur le même principe) : l'inaccessibilité de la langue rend la compréhension orale impossible pour quiconque n'est ni soit russophone, soit familiarisé avec la liturgie chrétienne orthodoxe. Comme nous le verrons plus loin, Batushka développe cette esthétique jusque dans l'écriture musicale et sa mise en scène.

Rotting Christ utilise également *La Bible* dans ses textes, notamment dans le titre « ΧΞΣ (666) » extrait de l'album *Κατά τον δαίμονα εαυτού*.

<i>ΧΞΣ (666)</i>	<i>ΧΞΣ (666)</i> <sup>482</sup>	<i>ΧΞΣ (666)</i> <sup>483</sup>
Και οι επτα αγγελιοι εσαλπισαν	And the seven angels trumpeted	Et les sept anges jouèrent de leurs trompettes
Και εφενετο χαλαζα – Και πυρ μεμιγμενα εν αιματι Και τον ενα τριτον της γης δεντρων - Χορτων βατων κατεκαη	And hailstorm could be seen – And fire mingled in blood And one third of the earth's trees – The leaves of the bushes were burned down	Et la grêle fit son apparition – Et le feu se mêla au sang Et un tiers des arbres de la terre – Les feuilles des buissons furent brûlées
Και ο δευτερος εσαλπισε - Ορος καιομενον εβληθη	And the second one trumpeted – The burning mountain was shot at	Et le deuxième joua de sa trompette – La montagne enflammée fut abattue
Και απεθανε το τριτον των κτισματων των εν τη θαλασση	And the third of the buildings [ships] that lay in the sea passed away	Et un tiers des navires qui s'étendaient sur la mer sombrèrent

<sup>482</sup> Cette traduction anglaise du texte original (en grec moderne) a été trouvée sur le site participatif Lyrics Translate. Nous avons néanmoins vérifié cette traduction à l'aide d'un traducteur automatique (google).

<https://lyricstranslate.com/fr/%CF%87-%CE%BE-%CF%83-666-%CF%87-%CE%BE-%CF%83finthose-are-22nd-14th-and-18th-letters-greek-alpha.html>. Consultée le 01/08/2018.

<sup>483</sup> Notre traduction.

Γαια αγια	Holy Gaia	Sainte Gaïa
Τριτος αγγελος σαλπιζει - Αστηρ καιομενος επεσεν Επι τας πηγας των υδατων - Και οι ανθρωποι απεθανον	Third angel trumpets – A burning star fell Unto the springs of the waters – And the people perished	Le troisième ange joua de sa trompette – Une étoile brûlante tomba dans les sources – Et le peuple mourut
Τεταρτος αγγελος εσαλπισε - Τριτον του ηλιου επληγει	Fourth angel trumpeted – One third of the sun was afflicted	Le quatrième ange joua de sa trompette – Un tiers du soleil fut touché
Και μια φωνη εικουσται - Θα ερθει συμφορα μεγαλη Γαια αγια	And a voice was heard – A great blight will befall us Holy Gaia	Et une voix se fit entendre – Une grande brûlure nous atteindra Sainte Gaïa
[...]	[...]	[...]
Οδε η Σοφια εστιν' Ο εχων νουν ψηφισατω τον αριθμο του θηριου'	Herein lies the Wisdom Let him who mind possesses vote [calculate]the number of the beast	Ici réside la Sagesse Que celui qui a l'esprit Calcule le nombre de la bête
Αριθμος γαρ ανθρωπου εστι' Και ο αριθμος αυτου Χ Ξ Σ	Because it's the number of man And his number is Χ Ξ Σ	Car c'est un nombre d'homme Et son nombre est Χ Ξ Σ

Figure 63. Texte et traductions du titre « Χ Ξ Σ » de Rotting Christ.

Le texte ci-dessus reprend en grande partie celui de l'*Apocalypse de Saint Jean*<sup>484</sup>, en particulier l'épître 8, des versets 6 à 12. L'épître 9, que nous n'avons pas figuré ici, n'est que vaguement cité (il est fait mention des cinquième et sixième trompettes). Enfin, le titre s'achève sur une citation de l'épître 13, verset 18. Ici, le texte biblique n'est pas, ou peu modifié. Cependant, le choix de l'Apocalypse est moins surprenant que celui du psaume 51 de Batushka, de plus, le texte a déjà été cité, notamment par Iron Maiden dans le titre « *The Number of the Beast*<sup>485</sup> ». La fascination du groupe pour l'Apocalypse renvoie simplement à un désir d'explorer la face sombre des écrits bibliques. Le texte eut été fidèle à *La Bible* sans les répétitions (qui font office de refrain) du texte « Γαια αγια » (« sainte Gaïa »). Gaïa est la déesse de la terre, ou la Terre-mère, notamment chez le poète antique Hésiode<sup>486</sup>. Il peut ici paraître surprenant de constater l'association d'une déesse grecque au thème biblique. Nous pouvons imaginer que peut-être le texte fait une lecture plus terre à terre du récit apocalyptique, et le rapproche de la destruction causée par des phénomènes terrestres naturels. Il est également possible que le groupe ait souhaité proposer une « bande son » pour la vision de Saint Jean.

<sup>484</sup> Passages issus de *La Bible de Jérusalem, op. cit.*, 1960, p. 598-99 et 605.

<sup>485</sup> IRON MAIDEN, *The Number of the Beast*, EMI, 1982.

<sup>486</sup> SA, *Le Lexique des dieux*, Chanteloup-en-Brie, BH créations, 1999, p. 44.

Marduk propose également de nombreuses références bibliques dans plusieurs de ses albums. Par exemple, l'album *Rom 5 : 12* est une référence directe au verset 12 de l'épître 5 aux Romains. Le verset aurait d'ailleurs servi d'inspiration à l'écriture des textes de l'album<sup>487</sup> :

« Voilà pourquoi, de même que par un seul homme le péché *est entré dans le monde* [en italiques dans le texte], et par le péché la mort, et qu'ainsi la mort a passé en tous les hommes, du fait que tous ont péché<sup>488</sup> ».

Encore une fois, il s'agit d'explorer la face sombre des écrits bibliques. Ainsi, le péché originel commis par Adam, fait entrer la mort dans le monde. La mort est, comme nous aurons l'occasion de le voir, au même titre que la guerre ou la douleur, l'objet de la cristallisation des fascinations pour beaucoup de musiciens et d'amateurs de Black Metal. Ici nous n'avons pas à faire à une citation directe, puisque le verset n'est pas présent dans les paroles, mais bien à une utilisation plus complexe et subtile d'un extrait biblique.

Notons que le groupe utilise également l'*Apocalypse de Saint Jean* pour baptiser leur album *Wormwood*<sup>489</sup>. En effet, « Wormwood » que nous traduisons par « Absinthe » est, en anglais<sup>490</sup>, le nom de l'astre qui tombe du ciel et empoisonne les rivières dans l'épître 8 verset 11 de l'Apocalypse<sup>491</sup>.

Nous pouvons également mentionner un autre type d'intertextualité, encore plus complexe à détecter, que nous choisissons de qualifier de « christianisme inversé ». Ce terme est selon nous l'expression idéale pour décrire l'utilisation, à contre sens, de textes religieux, notamment chrétiens.

Le premier exemple que nous avons choisi est « *Grandis Spiritus Diavolos* » de Rotting Christ, extrait de *Katá τον δαίμονα εαυτού*. Dans ce titre, les paroles latines de la prière chrétienne *Notre Père* font l'objet d'une inversion. Par exemple, « Sed libera nos a malo » (« et délivre nous du mal ») est remplacé par « Sed libera nos a bono » (« et délivre nous du bien »). En revanche « Pater

---

<sup>487</sup> MARDUK, *Rom 5 :12*, Blooddawn Productions, 2007. Le verset est cité dans le livret.

<sup>488</sup> *La Bible de Jérusalem, op. cit.*, 1960, p. 468.

<sup>489</sup> MARDUK, *Wormwood*, Regain Records, 2009.

<sup>490</sup> « the name of the star is Wormwood ». Bible en langue anglaise en ligne sur le site Bible Hub. <https://biblehub.com/revelation/8-11.htm>. Consulté le 01/08/20018.

<sup>491</sup> *La Bible de Jérusalem, op. cit.*, 1960, p. 599.

Noster, qui es in caelis : sanctificetur nomen tuum » (« Notre père qui êtes aux cieux : que votre nom soit sanctifié ») est conservé. La prière est ici assez aisément identifiable.

Notre deuxième exemple concerne encore une fois Marduk. Sur l'album *Wormwood*, plus précisément le titre « *Phosphorous Redeemer* », les paroles font au début une citation de l'*Ancien Testament*, plus précisément au chapitre 4, épître 14, verset 12 du livre d'Isaïe : « Comme tu es précipité du ciel, astre brillant, fils de l'aurore ! comme tu es abattu par terre, toi qui écrasais les peuples<sup>492</sup> ! ». Dans la version anglaise, utilisée par le groupe, « Lucifer » se substitue à « astre brillant ». L'inversement intervient à la fin du morceau :

How art Thou risen above heaven, O Lucifer, son of the morning!	Comme Tu [t'] es élevé au dessus du paradis, O Lucifer, fils de l'aurore !
How hast Thou built Thy abode, which casteth Light upon the strong!	Comme Tu as construit ta demeure, laquelle projette la Lumière sur les forts !

Figure 64. Dernier couplet et notre traduction du titre « *Phosphorous Redeemer* » de Marduk.

La dimension luciférienne de cette inversion est ici mise en valeur par l'usage d'un anglais archaïque, à la manière de la citation du livre d'Isaïe utilisée par le groupe. Notons, comme le souligne Nicolas Walzer « Tel Prométhée, le luciférien veut manipuler le sacré, défier les dieux<sup>493</sup>. » En effet, le récit luciférien se rapproche du mythe de Prométhée : ce dernier fut puni par Zeus pour avoir apporté le feu (allégorie de la lumière et de la connaissance) aux hommes. Marduk baptise Lucifer « phosphorous redeemer », « phosphorous » doit ici selon nous être transcrit directement par son origine grecque « φωσφορος » qui signifie « qui apporte la lumière<sup>494</sup> ». Le titre peut donc être traduit par « le rédempteur qui apporte la lumière ». La vision luciférienne, proche du satanisme veut que le rédempteur ne donne la lumière qu'aux forts.

La vision luciférienne/prométhéenne est un élément important dans l'écriture des textes pour de nombreux artistes. Ainsi, Watain utilise aussi le livre d'Isaïe, dans le titre justement nommé « *The Fire of Power* » extrait de l'album *Trident Wolf*

<sup>492</sup> *L'Ancien Testament*, traduit par Auguste Perret-Gentil, 1847, p. 1388, pdf en ligne à l'adresse : [http://www.areopage.net/PDF/Pg\\_AT.pdf](http://www.areopage.net/PDF/Pg_AT.pdf). Consulté le 01/08/2018.

<sup>493</sup> WALZER Nicolas, *op. cit.*, 2009, p. 106.

<sup>494</sup> Dictionnaire grec ancien-anglais en ligne. « bringing or giving light ». <http://perseus.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.80:5:31.LSJ>. Consulté le 01/08/2018.

*Eclipse*<sup>495</sup>. Les paroles reprennent le chapitre 14, épître 12, versets 13 et 14 du livre d'Isaïe, où la volonté de Lucifer de s'élever au dessus de Dieu est exprimée. « *The Fire of Power* » semble vouloir faire un parallèle entre l'ambition de Lucifer et le pouvoir du feu, autrement dit de la connaissance. Cet extrait biblique est également repris par Marduk sur le titre « *Accuser/Opposer* » sur l'album *Rom 5 :12*.

L'*Ancien Testament*, et plus particulièrement le livre de la Genèse, est plébiscité pour sa dimension mythique, et dans une certaine mesure épique. Le groupe Plaga s'inspire du récit d'Abel et Caïn (Chapitre 4 du livre de la Genèse) pour « *Slaying the Spiritless Abel* » (« massacrer Abel le sans esprit ») extrait de l'album *Magia Gwiezdnej Entropii*. Les paroles ne font pas à proprement parler un inversement textuel d'un texte religieux, mais célèbrent l'acte de Caïn, premier meurtrier dans les récits bibliques.

Skeleton Lord, the Necromancer	Seigneur squelette, le Nécromancien
Saint of Killers clothed in darkness	Saint patron des meurtriers vêtu d'obscurité
[...]	[...]
Holy Reaper! Bearer of Scythe!	Faucheur sacré ! porteur de la Faux !
Your silvery blade cuts through the sky	Ta lame argentée déchire le ciel
A serpent's son, born of rebellion.	Fils du serpent, né de la rébellion.
[...]	[...]
He opens the path to the other side	Il ouvre le chemin vers l'autre côté
through bleeding throat, the Liberation of man.	Par la gorge sanglante, la Libération de l'homme.
[...]	[...]

Figure 65. Extraits de « *Slaying the Spiritless Abel* » de Plaga et traduction.

De nombreuses références, bibliques et autres se côtoient dans ce texte, dont le but semble également être la mise en valeur d'une vision luciférienne, où le penseur/croyant « veut s'élever au statut de démiurge pour avoir le pouvoir de vie ou de mort<sup>496</sup> ». Ici Caïn est désigné comme « le fils du serpent, né de la rébellion » en référence au chapitre premier de la Genèse, épître 3, verset 5, lorsque le reptile convainc Ève, mère du fratricide, de goûter au fruit défendu<sup>497</sup>. Caïn est donc, selon l'esprit luciférien, le fruit du refus d'Ève de se soumettre à la décision divine. Il est aussi, par le meurtre de son frère Abel, celui qui le premier acquiert le pouvoir de vie et de mort, autrement dit « il ouvre le chemin vers [...]

<sup>495</sup> WATAIN, *Trident Wolf Eclipse*, Century Media Records, 2018.

<sup>496</sup> WALZER Nicolas, *op. cit.*, 2009, p. 106.

<sup>497</sup> *L'Ancien Testament, op. cit.*, 1847, p. 12.

la Libération de l'homme. » La figure de Caïn est également associée, chez Plaga, à la faucheuse, armée de sa faux.

Rotting Christ fait également directement référence à la Genèse, épître 10, verset 6, plus particulièrement à la loi du Talion : « Quiconque versera le sang de l'homme, par l'homme son sang sera versé<sup>498</sup> » dans le titre « *Lex Talionis* », figurant sur l'album *Genesis*<sup>499</sup>.

Les références aux textes bibliques sont légion. Qu'il s'agisse de citations modifiées ou non, l'utilisation des écrits montre un réel intérêt sinon une certaine forme de fascination. En effet, si les groupes se proclament souvent satanistes, antichrétiens voire les deux, ils semblent néanmoins avoir une connaissance, parfois approfondie de l'*Ancien* et du *Nouveau Testament*. La dimension antichrétienne de leur idéologie n'empêche pas les paroliers de se référer à *La Bible*.

- Références musicales et transphonographiques à la religion

Dans ce dernier point, nous tentons de donner quelques exemples de manifestations musicales du rapport des artistes Black Metal à la religion, en reprenant la plupart des exemples que nous avons vus dans les paragraphes précédents.

Lorsqu'il s'agit d'illustrer le caractère religieux d'une pièce musicale, la voix semble être le moyen privilégié. Le plain-chant et les chœurs sont, immanquablement associés à la liturgie. Ces codes sont abondamment repris par les musiciens de Black Metal. En effet, la voix est employée de manière spécifique pour mettre en valeur les textes et passages faisant référence à la dimension religieuse.

Dans plusieurs titres de Satyricon, groupe ayant dès ses débuts, montré une certaine inclination pour l'imaginaire sataniste mais surtout voulant toujours se

---

<sup>498</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>499</sup> ROTTING CHRIST, *Genesis*, Century Media Records, 2002.

représenter en tant qu'antichrétien, beaucoup de passages vocaux prennent un caractère épique ou belliqueux. C'est le cas pour « *Hvite Krist's Død* » (« la mort de Blanc-Christ »), extrait de l'album *The Shadowthrone*<sup>500</sup>. Le titre est introduit par la voix rugie, sans aucun accompagnement sonore, disant en norvégien « *Kampen mot Gud og hvite Krist er igang* » (« la Guerre contre Dieu et Blanc-Christ est en marche »). Cet *incipit* menaçant est immédiatement suivi par l'entrée des instruments jouant un riff ternaire visant à plonger l'auditeur dans l'univers imaginaire épique et guerrier de la croisade contre le Christianisme<sup>501</sup>. Notons que ce morceau est le premier de l'album, il donne donc le ton pour les extraits à suivre.

Rotting Christ emploie également la voix de façon spécifique pour mettre en valeur les textes d'inspiration biblique. Le groupe utilise une vocalité proche de la psalmodie sur plusieurs titres, notamment « *XΞΣ (666)* » où le texte est récité sur une hauteur fixe, conservant la même rythmique basée sur la pulsation, soit une syllabe par temps (0'14"). Le texte est ensuite scandé par la voix saturée (2'42"), toujours selon le même rythme. Sur le morceau « *Grandis Spiritus Diavolos* », le groupe utilise le même procédé. Chez Rotting Christ, le vocaliste a l'habitude de superposer différents types de vocalité sur ses enregistrements. Ainsi la voix parlée/criée est souvent accompagnée par des interventions chantées dans un registre plus grave. Ce procédé d'accumulation est présent sur le titre « *Les Litanies de Satan* ». Le poème de Baudelaire est ici récité par le vocaliste suisse Michel Locher, alias Vorph, du groupe Samael. Au fil des vers, sa voix, au début parlée dans un registre grave, se rapproche progressivement du cri. Un break (2'33") fait entendre les murmures de Sarkis Tolis, vocaliste de Rotting Christ, répétant le vers « O Satan prend pitié de ma longue misère ». Puis le morceau se termine sur la répétition de cette phrase par un chœur mêlant voix criées (3'06"), chantées et murmurées. L'addition des voix, au fur et à mesure du titre renforce l'impression de supplication introduite par le texte.

---

<sup>500</sup> SATYRICON, *The Shadowthrone*, Moonfog Productions, 1994.

<sup>501</sup> Extrait de notre communication « La Voix au-delà des Mots : De l'extra-vocalité dans le genre Black Metal », présentée lors du colloque international *MUTTUM, MUTMUT, MU, MUSIQUE Les mots tressés par les sons et les images*, Plaisir, 16-17 avril 2015.



Chez Marduk, pour « *Phosphorous Redeemer* » dont nous avons détaillé les paroles plus haut, le verset extrait du livre d'Isaïe est énoncé par la voix saturée (0'34"), lentement et clairement, de manière à rendre le texte compréhensible malgré la vocalité spécifique. Seule la guitare joue un motif simple pendant cette intervention, de manière à ne pas couvrir le texte. De même, la version inversée de ce verset est énoncée clairement (5'10") malgré la voix hurlée/parlée.

Présenté sur l'album *Rom 5 : 12*, le titre « *Accuser/Opposer* » fait également entendre des manifestations vocales spécifiques à l'occasion des citations bibliques : l'extrait du livre d'Isaïe chapitre 14, épître 12, versets 13 et 14, introduit par exemple la voix chantée d'Alan Averill, du groupe irlandais Primordial (2'49"). La présence d'un second vocaliste, chantant, met ici en exergue le texte en créant une rupture avec la voix saturée de Morgan Steinmeyer Håkansson. Le collectif utilise également dans « *Accuser/Opposer* » la paraphonographie<sup>502</sup>, procédé décrit par le musicologue Serge Lacasse, basé sur le concept de transphonographie : à savoir le réemploi, dans le contexte musical, de la transtextualité, préalablement élaborée par Gérard Genette dans son ouvrage *Palimpsestes*. L'utilisation d'enregistrements hors musicaux est particulièrement fréquente chez les groupes de Black Metal<sup>503</sup>. Ici, l'insertion d'un artéfact intramodal<sup>504</sup>, faisant entendre un exorcisme en latin, sert d'introduction au titre. À la fin, nous distinguons un exemple d'interphonographie. Selon Lacasse « l'interphonographie a pour objet tout type de citation, ou d'allusion à un autre phonogramme<sup>505</sup> ». Ici (6'24") il s'agit d'un hymne grégorien intitulé « *O quam glorifica II* (LU 1864b) ». L'enregistrement a été emprunté à un album réalisé par le chœur monastique de l'abbaye Saint Pierre de Solesmes<sup>506</sup>.

Rotting Christ utilise également l'interphonographie pour « *Lex Talionis* ». La citation en question fait entendre un *sample*\*\* de plain-chant au début du titre. Cet

---

<sup>502</sup> LACASSE, Serge, « La Musique pop incestueuse: une introduction à la transphonographie », Circuit : musiques contemporaines, vol. 18, n°2, 2008.

<sup>503</sup> Extrait de notre communication « Transtextuality in Black Metal », présentée lors de la conférence internationale *Mind Over Metal*, Syddansk Universitet Odense (Danemark), le 2 décembre 2015.

<sup>504</sup> LACASSE, Serge, *op. cit.*, 2008, p. 20.

<sup>505</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>506</sup> Vidéo Youtube du chant original cité par Marduk :

<https://www.youtube.com/watch?v=YDXpGKzeEwo>. Consulté le 05/08/2018.

élément nous indique clairement la présence de citations extraites de textes religieux.

Le groupe français Peste Noire fait lui aussi usage de la transphonographie, notamment dans « *Deuil Angoisseux* » extrait de *La Sanie des Siècles : Panégyrique de la Dégénérescence*. Toutefois, la présence d'un enregistrement (5'27"), composé d'un sermon du prêtre et du chœur des fidèles lors de la messe dominicale, nous semble ici plus ironique que représentatif d'une volonté de mise en valeur d'un passage au caractère religieux.

Enfin, notre dernier exemple concerne l'album *Litourgya* de Batushka, lequel contient de nombreuses interventions de voix chantant les textes empruntés à la liturgie chrétienne orthodoxe, mais aussi des passages psalmodiés. Notons également la présence des clochettes qui résonnent de la même manière qu'elles le font lors de l'office religieux. Si la plupart des épisodes chantés semblent être échantillonnés sur l'album, sur scène, le groupe compte huit musiciens, dont quatre vocalistes, permettant aux passages chantés d'être interprétés par un chœur. Le vocaliste principal alterne voix chantée, dans un registre de basse, et voix saturée Black Metal, comme c'est le cas dans la version concert de « *Ектенія I: Очищение* »<sup>507</sup>.

Comme nous avons pu le voir dans cette sous-partie, à une connaissance et un intérêt sérieux pour les textes bibliques, ainsi qu'une préoccupation notable pour le fait religieux, s'ajoute une volonté apparente de mettre ces nombreuses références en exergue grâce à des procédés musicaux spécifiques. C'est à l'évidence la voix qui traite en priorité les références religieuses, que ce soit par le biais d'utilisations inhabituelles au Black Metal, telles que le chant ou le murmure, ou encore grâce à la transphonographie.

---

<sup>507</sup> Extrait de la prestation de Batushka lors du festival Brutal Assault en République Tchèque, 2017. [https://www.youtube.com/watch?v=B7av\\_o99Pwg](https://www.youtube.com/watch?v=B7av_o99Pwg). Consulté le 05/08/2017.

b. Mise en scène de la transgression : les références religieuses dans les représentations scéniques

Bien que beaucoup de groupes de Black Metal ne se produisent pas en *live*, ou ne réalisent pas de clips vidéo, ces deux méthodes de mise en scène représentent un médium de choix pour la transcription visuelle des références religieuses. L'auditeur, qui n'a peut-être pas pleinement compris les paroles (en raison de la vocalité spécifique du Black Metal) ou n'en aura pas pris connaissance, est plongé dans un univers visuel hétéroclite, allant de la provocation manifeste à la mise en scène théâtrale.

Dans cette dernière sous-partie consacrée aux rapports conflictuels entre Black Metal et religion, nous tenterons d'analyser le rôle joué par les mises en scènes. Ces dernières, seront divisées en deux catégories : celles appartenant à l'imaginaire satanique ou sataniste et aux messes noires, puis celles utilisant des symboles liés à la religion, qu'ils soient détournés ou non.

- Messes noires, imaginaire sataniste et théâtralisation

L'idée de la messe noire n'est pas nouvelle dans l'univers Heavy Metal. Le groupe Black Widow met en scène dès 1970 un rituel de magie noire simulant le sacrifice d'une jeune fille. Vers la fin des années 1970, le groupe italien Death SS rejoue à son tour une messe noire sur scène avec tous les objets et symboles associés : crânes, croix, pentagrammes etc. Pour le sociologue Fabien Hein, Death SS représente « le trait d'union stylistique entre Black Sabbath et le black metal<sup>508</sup> ». L'influence de Mercyful Fate doit également être considérée, le groupe danois ayant, au fil des années, développé des mises en scènes macabres et remplies de références religieuses et blasphématoires. Parmi les groupes de Heavy Metal, nous retrouvons de nombreuses mises en scènes à l'esthétique inspirée par l'office religieux. Par exemple les groupes Powerwolf ou Ghost arborent respectivement des tenues de prêtres et de pape lors de représentations. Cependant, la dimension théâtrale de ces derniers semble être plus tournée vers l'aspect humoristique, à la

---

<sup>508</sup> HEIN, Fabien, *op. cit.*, 2003, p. 61.

manière d'un détournement. *A contrario*, les groupes de Black Metal n'ont semble-t-il pas de visées humoristiques et semblent vouloir aller plus loin dans la dimension blasphématoire.

La plus mémorable des mises en scène de messes noires de l'histoire du Black Metal est sans doute celle du groupe Gorgoroth. Le premier février 2004, Gorgoroth donne à Cracovie en Pologne un concert intitulé *Black Mass Kraków*<sup>509</sup>. L'événement soulève l'indignation de la population, la Pologne étant un pays catholique très pratiquant, de plus Cracovie est la ville d'origine du Pape Jean Paul II. Néanmoins le concert a bien lieu. En guise de décors, à l'instar des *happenings* des Actionnistes Viennois menés par Hermann Nitsch à l'aube des années 1970, quatre crucifix sur lesquels se tiennent deux hommes et deux femmes nus recouverts de sang, environ une dizaine de têtes de moutons plantées sur des piques à l'avant de la scène, pentagrammes de rigueur, pyrotechnie, *corpse paint* et tenues cloutées, le tout nimbé d'une lumière écarlate. La mise en scène idéale décrite par Dead en 1985 semble avoir enfin vu le jour, presque 20 ans après. Durant la prestation, des litres de sang de porc sont lancés sur l'audience, ce qui causera l'inculpation de Gorgoroth pour blasphème et cruauté envers les animaux<sup>510</sup>. Le groupe parviendra cependant à éviter les poursuites après une longue bataille juridique, et le concert sortira en dvd courant 2008.

---

<sup>509</sup> GORGOROTH, *Black Mass Kraków*, DVD, Metal Mind Productions, 2008.

<sup>510</sup> HARTMANN, Graham, « Top 10 Worst Crimes Committed by Black Metal Musicians, *Metal Injection*, journal en ligne, 2011. <http://www.metalinjection.net/lists/top-10-crimes-committed-black-metal-musicians/3>. Consulté le 05/08/2018.



Figure 66. Gorgoroth sur scène durant le concert de 2004 *Black Mass Kraków*.

Cette ritualisation des prestations scéniques n'est pas un acte isolé, de nombreux groupes ont en effet recours aux mêmes décors et accessoires. Allant du crâne humain aux candélabres et chaînes pour Mayhem, jusqu'à l'usage abondant de sang animal pour Watain. Le vocaliste suédois Erik Danielsson raconte d'ailleurs, lors d'une interview, comment Watain se procure les « accessoires » tels que les os, le sang etc :

« Nous encourageons toujours les gens à apporter des trucs sur scène, en particulier des os séchés. Nous les ajoutons toujours à la performance scénique alors à la fin de la tournée on a une scène toute entière.<sup>511</sup> »



Figure 67. L'autel dressé sur scène lors des concerts de Watain.

---

<sup>511</sup> Interview d'Erik Danielsson pour le magazine en ligne *Phoenix New Times*, *op. cit.*, : « We always encourage people to bring stuff, particularly dried bones to the stage. We always add them to the stage show so by the end of the tour we have an entire stage of dried bones. » Nous traduisons.



Figure 68. Le vocaliste Attila Csihar sur scène avec Mayhem.

L'autel (figures 67 et 68 ci-dessus), orné de symboles satanistes, d'os et de candélabres, semble être un élément clef de la représentation visant à évoquer une messe noire. Le vocaliste, lorsqu'il n'est pas aussi guitariste, officie comme un « grand prêtre », en manipulant les divers objets à sa disposition.

Le groupe polonais Behemoth développe également une imagerie tournée vers le satanisme, en l'orientant cependant plus vers le détournement des codes de la liturgie chrétienne. Nous pouvons néanmoins citer dans ce point la référence au mythe de Prométhée dans le clip vidéo du titre « *O Father, O Satan, O Sun* », extrait de l'album *The Satanist*<sup>512</sup> et du Blu-ray *Messe Noire*<sup>513</sup> pour la vidéo.



Figure 69. Le Prométhée de Behemoth dans la vidéo « *O Father, O Satan, O Sun* ».

<sup>512</sup> BEHEMOTH, *The Satanist*, Nuclear Blast, 2014.

<sup>513</sup> BEHEMOTH, *Messe Noire*, DVD/Blu-ray, Mystic Productions, 2018.

- Références et détournements des symboles religieux

Outre les représentations scéniques et illustrations d'un idéal sataniste, les groupes de Black Metal ont développé un intérêt, comme nous avons pu le voir, pour le détournement des symboles religieux, notamment chrétiens. Par symboles, nous entendons, dans le cas des exemples qui vont suivre, objets associés à des cultes religieux, ou encore mise en scène visant à reproduire ou faire référence à une liturgie ou encore directement à *La Bible*.



Figure 70. Détournement de l'Ostie et du Vin dans la vidéo « *Blow Your Trumpets Gabriel* ».



Figure 71. La communion selon Behemoth. « *Blow Your Trumpets Gabriel* ».

Les Polonais de Behemoth détournent fréquemment des symboles chrétiens dans leurs clips. Par exemple, dans le cadre de « *Blow Your Trumpets Gabriel* », extrait de l'album *The Satanist*, une jeune fille habillée en blanc, symbole de pureté, se change en démon après avoir communié (figure 67). Le vin dans la coupe et l'hostie noire qu'elle accepte, (figures 66 et 67) déclenchent la métamorphose. Les personnages masqués, représentés comme des prêtres, officient une sorte de rituel reprenant en réalité les codes de la liturgie chrétienne : on entrevoit un chapelet, l'encens est brûlé etc. Par ailleurs, la scène semble avoir été tournée dans un édifice religieux (ou tout du moins semblable). Tous les codes utilisés ici visent à rappeler l'Office religieux, tout en donnant de ce dernier une version transgressée : la Communion prend ici des airs de rituel vampirique ou anthropophage.



Figure 72. La liturgie de Batushka (images de concerts).



Les concerts de Batushka sont également des occasions propices pour accuser la fascination du groupe pour la liturgie orthodoxe. En effet, chaque concert commence par une longue introduction (environ dix minutes selon les représentations) durant laquelle le vocaliste principal allume un grand nombre de cierges, brûle et disperse l'encens, puis bénit l'auditoire après avoir pris place derrière son pupitre, surmonté d'une icône. Chacun des huit musiciens portent une tenue rappelant celle des prêtres orthodoxes, ainsi qu'un masque, et la scène est toujours très décorée, à la manière d'une église.



Figure 73. L'ange Gabriel de Behemoth. « *Blow Your Trumpets Gabriel* ».

Des passages bibliques sont également représentés dans les vidéos de Black Metal. Ci-dessus, dans le clip « *Blow Your Trumpets Gabriel* », Behemoth propose une vision morbide de l'ange Gabriel, incarnée par une femme nue et couverte de sang, dont les ailes sont représentées par des quartiers de viande, portant à sa bouche une trompe.



Figure 74. Dimmu Borgir reconstituant la cène dans la vidéo « *The Sacrilegious Scorn* ».

Dans ce dernier exemple, tiré de la vidéo de « *The Sacrilegious Scorn* » extrait de l'album *In Sorte Diaboli*<sup>514</sup> les membres du groupe norvégiens Dimmu Borgir, reconstituent la Cène, dernier repas de Jésus parmi ses disciples.

Les mises en scènes et théâtralisations du religieux par les groupes de Black Metal relèvent indiscutablement d'une certaine forme d'obsession, ou tout du moins d'un curieux intérêt de la part des musiciens. Cependant, notons que ce fait n'est pas uniquement vrai pour les groupes de Black Metal, comme nous l'avons souligné plus haut en mentionnant les groupes Powerwolf et Ghost. La volonté de transgresser les codes religieux jusque sur scène semble avoir été mise en pratique par Gorgoroth en premier lieu, par la suite, le procédé s'est vite avéré être un atout commercial de taille. En effet, les prestations de Black Metal sont souvent plus sobres, le genre n'étant pas réputé pour son sens de l'humour, il n'est donc pas question de se déguiser en prêtre ou de mimer une messe noire. Cependant, lorsque les groupes se produisent dans de grands festivals généralistes tels que le Hellfest (France) ou le Wacken (Allemagne)<sup>515</sup>, ils sont plus susceptibles d'attirer un public nouveau en ayant une mise en scène originale ou provocante. Les

---

<sup>514</sup> DIMMU BORGIR, *In Sorte Diaboli*, Nuclear Blast, 2007.

<sup>515</sup> L'affiche du Hellfest 2018 comprenait une grande variété de sous-genres Metal, allant de la NWOBHM avec Iron Maiden et Judas Priest, en passant par le Metal mainstream avec Marilyn Manson, ou encore Hardcore, Death Metal, etc. Le large choix de genres et sous-genres est, pour un festival de l'ampleur du Hellfest, la clef du succès commercial.

groupes comme Watain, Marduk ou Mayhem, pour ne citer qu'eux, portent des costumes élaborés, en plus des traditionnels *corpse paint* plébiscités par Euronymous, ont souvent pour fond un décor spécifique et ont parfois recours à la pyrotechnie. Batushka est sans doute l'épitomé du Black Metal « spectaculaire » en matière de transgression religieuse notamment, mais pas uniquement. D'ailleurs, le succès rapide du groupe (qui n'a produit qu'un seul album) est sans doute dû à ses prestations scéniques codifiées et au nombre de musiciens présents sur scène, présageant d'un rendu album/scène optimal.

En somme, l'étude des références, textuelles, musicales et visuelles, au satanisme et à la religion, notamment catholique, nous apprend que la spiritualité représente un aspect important de l'esthétique Black Metal. Cette dernière, parfois tournée vers l'antichristianisme, parfois vers le satanisme, garde toujours un caractère transgressif, qu'il s'agisse de détourner des textes bibliques pour produire un effet blasphématoire ou bien d'adresser prières et louanges à Satan. Progressivement, l'usage de telles références devient un pré requis pour beaucoup de groupes, ainsi, comme le précise Frédérick Martin « très rapidement Satan devient un objet de consommation<sup>516</sup> ». Le caractère transgressif de cette esthétique, tournée vers le rejet de la religion et du satanisme, est alors mis à mal par la direction générique et, dans une certaine mesure, commerciale que prennent de nombreux groupes de Black Metal à la fin des années 1990 et durant les années 2000.

---

<sup>516</sup> MARTIN Frédérick, R/2009, *op. cit.*, p. 27.

## 2. Black Metal, paganismes, mythes et identités

De grands thèmes, liés à la croyance, à l'imaginaire et à la spiritualité côtoient les références à la religion au sein des textes, des visuels et de la musique Black Metal. Nous nous proposons, dans cette deuxième partie de chapitre, de nous attarder sur ces axes d'inspiration majeurs. Nous verrons en quoi le rapport à la mort, aux paganismes et autres croyances incarnent les instruments de la transgression mais aussi de la transcendance pour les artistes de Black Metal.

Selon Michel Maffesoli, l'importance grandissante accordée à l'exploration de la part d'ombre de chaque individu est une manifestation postmoderne, antagoniste à « l'ambition de la philosophie des Lumières et de sa performativité prométhéenne. Mais proche d'un savoir « dionysien », savoir enraciné<sup>517</sup>. » De nos jours, les « tribus » semblent vouloir s'éloigner de l'idée du « Bien » véhiculée par nos sociétés occidentales judéo-chrétiennes, et se rapprocher, en dépassant cette stratégie « ouranienne » ou céleste « favorisant un idéal à atteindre », en expérimentant la voie « chtonienne », c'est-à-dire terrestre, qui « s'intéresse à ce qui est proche, vécu, à ce qui est « ici et maintenant »<sup>518</sup>. » Le Black Metal manifeste, selon nous, de bien des manières, une allégeance et une volonté d'exploration de ce que Michel Maffesoli appelle « la part du Diable ». Comme nous le verrons dans cette partie, le Black Metal et ses fascinations cheminent, dans l'exploration de cette facette obscure des individus, des paganismes, symboles du savoir dionysien, vers la recherche de la transcendance.

Comme nous aurons le loisir de l'observer, il n'y a pas un paganisme identique dans l'univers du Black Metal. Tantôt nordiques, tantôt mésopotamiens ou grecs, les panthéons se croisent et se rencontrent au sein des scènes, des pays et parfois même des albums. Si certains membres d'un groupe se disent ouvertement païens, d'autres s'inspirent du paganisme. La différence est de taille. Il conviendra donc, dans un premier temps, de procéder à une désambiguïsation des termes que l'on rencontre : que signifie être un groupe de *Pagan (Black) Metal*<sup>519</sup>, un groupe de

---

<sup>517</sup> MAFFESOLI Michel, *La Part du Diable*, Paris, Flammarion, 2002, p. 34.

<sup>518</sup> *Ibid.*, p. 54-55.

<sup>519</sup> Notons ici qu'un groupe de Pagan Metal n'entre pas nécessairement dans la catégorie Black Metal. Si beaucoup de groupes utilisant le paganisme comme référence sont affiliés, musicalement, au Black Metal, ce n'est pas le seul courant Metal ayant recours à cette spiritualité. C'est néanmoins le seul que nous verrons dans cette partie.

Black Metal dont les membres sont païens, ou encore un groupe utilisant les mythes et légendes comme sources d'inspiration ? Tout d'abord notons, comme le fait Nicolas Walzer dans son ouvrage *Du Paganisme à Nietzsche, se construire dans le Metal*, que les musiciens de Metal, notamment extrême, effectuent par glissement, un passage de l'imaginaire satanique à l'imaginaire païen<sup>520</sup>. Le sociologue précise :

« C'est un réflexe de plus en plus courant chez les métalleux que de nier l'imaginaire satanique en le considérant comme puéril. Pour le jeune qui s'est déjà intéressé au satanisme, le paganisme apparaît comme une spiritualité plus profonde, plus réfléchie et qui semble s'arracher au christianisme, alors que le satanisme y est originellement lié. Brandir le paganisme reviendrait à critiquer plus subtilement le christianisme parental et moralisant<sup>521</sup>. »

L'idée d'une évolution du satanisme vers l'antichristianisme, puis finalement vers le paganisme, en tant que phase de maturation idéologique et spirituelle chez les amateurs de Black Metal, est selon nous valide. Il nous a été permis, maintes fois, d'observer l'évolution de groupes de Black Metal suivant ce cheminement. Nous pouvons également avancer que certains musiciens, désireux de renouveler leurs sources d'inspiration, ont vu dans les mythologies et les paganismes, un réservoir de récits plus riche que l'antichristianisme et l'imaginaire satanique que nous avons vu plus haut. De plus, il semble que ce chemin représente également une illustration de la volonté de se détacher de « la performativité prométhéenne », pour se rapprocher du « savoir dionysiaque ». En quelque sorte, nous pouvons avancer que l'abandon des thèmes antireligieux ou satanistes, au profit de sujets tels que les racines identitaires semblent corroborer le passage de volonté de transgression, vers un idéal de transcendance.

Tentons tout d'abord une définition de ce que signifient les termes « paganisme », « néopaganisme » et « imaginaire païen ».

Dans un premier temps, considérons le mot « païen ». Étymologiquement, le terme est issu « du latin *paganus*, paysan, de *pagus*, lieu de campagne, à cause que le paganisme persista plus longtemps parmi les gens de la campagne<sup>522</sup> ».

---

<sup>520</sup> WALZER Nicolas, *Du Paganisme à Nietzsche, se construire dans le Metal*, Rosières-en-Haie, Camion Blanc, 2010, p. 26.

<sup>521</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>522</sup> Définition du dictionnaire *Littre* en ligne. <https://www.littre.org/definition/pa%C3%AFen>. Consultée le 10/08/2018.

Donc, lorsque l'on emploie le mot « païen », on fait implicitement référence à une définition ancienne, le païen étant un personnage antique, pré-christianisation. Parler de païens de nos jours relève donc de l'anachronisme, le terme de néopaïen est plus adapté aux types de spiritualités non-monothéistes que l'on rencontre aujourd'hui. Comme nous l'explique Stéphane François, spécialiste des mouvements néopaïens :

« Nous pouvons dire que le néopaganisme se fonde sur le refus, parfois virulent, des valeurs et des dogmes monothéistes. Il se caractérise par une conception panthéiste et/ou polythéiste de la religion. À l'origine du néopaganisme, il y a une fascination et une idéalisation des paganismes antiques et de celui des sociétés traditionnelles. Le néopaïen postule l'existence des lieux « sacrés » prédestinés, propices à la célébration des cultes et l'existence de cycles cosmiques qui forceraient les hommes à se mettre en harmonie avec le monde. Dans cette perspective, non anthropocentrique, la Terre et l'univers sont perçus comme un grand tout harmonieux auquel l'homme est associé par son être même<sup>523</sup>. »

Il ajoute également que le néopaganisme :

« se manifeste principalement par la réapparition, [...] de cultes consacrés aux divinités préchrétiennes mais aussi par des tentatives d'élaboration, conscientes ou non tel le postmodernisme [...], de formes de sociabilités et de pensées totalement étrangères aux dogmes judéo-chrétiens<sup>524</sup>. »

Le néopaganisme nous apparaît comme une construction complexe, fondée sur la pratique, idéalisée ou non, d'antiques religions, ayant surtout, pour point de départ la particularité de « s'élever contre les dogmes de la Bible<sup>525</sup> », chose que le paganisme ne fait originellement pas puisqu'il est prébiblique. Le néopaganisme, protéiforme, s'affilie parfois aussi à une idéologie politique. Comme l'explique Stéphane François :

« il existe différentes formes de néopaganisme. La première fait référence à des divinités ou à une tradition culturelle précise et a généralement un fondement ethnique, il s'agit la plupart du temps d'une reconstruction d'une religion préchrétienne fondée sur des recherches historiques ou pseudo-historiques. La seconde renvoie à un discours écolo-panthéiste de nature universaliste et à un paganisme créé de toutes pièces. La troisième, enfin,

---

<sup>523</sup> Interview de Stéphane François sur le site *Temps présent*.

<https://tempspresents.com/2014/01/31/stephane-francois-vers-un-renouveau-du-neo-paganisme-en-europe/>. Consultée le 25/07/2018.

<sup>524</sup> FRANÇOIS Stéphane, *Les Paganismes et la Nouvelle Droite (1980-2004)*, thèse de doctorat en science politique sous la direction de Christian-Marie Wallon-Leducq, Université de Lille II, 2005, p. 179.

<sup>525</sup> WALZER Nicolas, 2010, *op. cit.*, p. 38.

regroupe sous le terme générique de paganisme un choix philosophique et/ou artistique qui peut être le corollaire d'un « paganisme politique<sup>526</sup> ».

Nous apprenons également que les pratiques néopaïennes sont multiples et parfois officialisées par certains pays. Par exemple, l'Islande et le Danemark reconnaissent, respectivement en 1973 et 2003, l'*Ásatrú*, la « religion des dieux Ases : l'Odinisme islandais<sup>527</sup> », comme un culte officiel<sup>528</sup>.

Pour Nicolas Walzer, néopaganisme et imaginaire païen doivent être considérés comme deux phénomènes distincts. Le second tient plus de la « pratique culturelle » que culturelle. Il choisit donc de placer les deux termes au centre d'une dichotomie, que nous adopterons dans notre réflexion :

« Entre païens culturels et néopaïens religieux existe une certaine animosité. Les religieux se moquent des culturels « carnavalesques » car ils pensent que ces derniers possèdent moins de connaissances qu'eux. Plus encore, pour eux, ils dénaturent le culte en le mélangeant à une « soupe » ésotérique et occultiste<sup>529</sup>. »

Encore une fois, nous retrouvons une dualité entre « cultuel » et « culturel » comme c'est le cas avec le satanisme. D'ailleurs, comme pour ce dernier, le Black Metal procède plus d'une « construction imaginaire idéale » que d'une réelle adhésion à une spiritualité. L'obsession vis-à-vis du sacré se reflète ici encore chez les artistes de Black Metal, qui placent la spiritualité au centre de leurs préoccupations idéologiques et de leurs propositions musicales.

Tentons maintenant d'identifier ce qu'est l'imaginaire païen chez les artistes de Black Metal. Nous choisissons le terme d' « imaginaire païen » car il nous semble en effet le plus proche des références développées par les musiciens. Tout d'abord, il convient de nous demander quelle est l'ampleur du phénomène. Grâce aux données récoltées sur le site *Metal Archives*, une recherche par mots clés,

---

<sup>526</sup> Interview de Stéphane François sur le site Temps présent, *op. cit.*

<sup>527</sup> WALZER Nicolas, 2010, *op. cit.*, p. 47.

<sup>528</sup> FRANÇOIS Stéphane, *Le Néopaganisme, une vision du monde en plein essor*, Valence l'Albigeois, la Hutte, 2012, p. 15.

<sup>529</sup> WALZER Nicolas, 2010, *op. cit.*, p. 46.

quant aux thèmes des paroles chez les groupes de Black Metal (tous statuts confondus<sup>530</sup>), affiche les résultats suivants :

Lyrical theme(s) (thème(s) des paroles)	Nombre de groupes référencés	
Paganism (paganisme)	1404	
	Celtic (celtique)	61
	Nordic (nordique)	83
	Slavic (slave)	50
	Asatru	14
Pagan (païen)	160	
Mythology (mythologie)	940	
Polytheism (polythéisme)	2	
Legends (légendes)	161	
Edda (l' <i>Edda poétique</i> et/ou en prose)	3	
Wicca	1	
Witchcraft (sorcellerie)	119	
Occultism (occultisme)	1690	
Folklore	251	
Heathenism (paganisme <sup>531</sup> )	172	

Figure 75. Tableau récapitulatif des mots clefs en relation avec l'imaginaire païen employés dans les textes Black Metal.

Précisons tout d'abord que si nous avons inclus dans notre recherche les termes « sorcellerie » et « occultisme », c'est parce que le néopaganisme est, de plusieurs façons, lié à ces notions. En effet selon Stéphane François :

<sup>530</sup> Pour réaliser le tableau de la figure 83, nous avons entré chaque mot clef dans la recherche avancée, en spécifiant que la recherche devait se centrer sur le groupes affiliés au genre Black Metal et sous genres associés, nous avons également pris en compte les groupes quel que soit leur statut (actif, séparé, en pause). Toutes les entrées ont été consultées le 10/08/2018.

<sup>531</sup> Le nom « heathenism » ou l'adjectif « heathen » sont relativement délicats à traduire en français : ils font en premier lieu référence au païen, mais dans le sens « non-civilisé » ou « barbare ». Il s'agit d'un mot plutôt ancien qui était attribué aux personnes non monothéistes, en particulier dans les pays du nord de l'Europe. En ce sens, ce terme est plus proche du sens originel de « païen » (*paganus*) incarné par les gens du lieu, en opposition aux *alieni*, ou « gens d'ailleurs », c'est-à-dire les chrétiens. Etymologiquement, le mot viendrait du vieil anglais ou du german *hæthen*.

Définition et étymologie sur le site du dictionnaire Oxford. Consulté le 18/08/2018. <https://en.oxforddictionaries.com/definition/heathen>.



« nous pouvons nous demander si le néo-paganisme contemporain n'est pas l'un des héritiers de l'occultisme du XIXe siècle. En effet, le druidisme, la magie runique, la néo-sorcellerie de type *Wicca*, par exemple, ont intégré des pratiques (rituelles, magiques) qui proviennent de l'occultisme, lui-même influencé et imprégné d'éléments issus du paganisme antique<sup>532</sup>. »

Dans la mesure où les textes Black Metal nous semblent davantage s'articuler autour d'un imaginaire païen, l'adjonction de thèmes liés historiquement, comme nous l'expose Stéphane François, nous paraît légitime.

Quant à l'emploi du terme « mythologie », il montre une autre dimension de considération des paganismes : c'est-à-dire que le musicien s'inscrivant dans l'un de ces thèmes ne considère pas le paganisme comme une religion, mais plutôt comme un héritage historique, propre à une zone géographique définie, donc identitaire. Cette idée est confirmée par la définition du terme « mythologie » par le dictionnaire *Littre* qui nous dit : « Histoire des personnages divins du polythéisme. [...] Connaissance, explication des mystères et des récits du paganisme. [...] Récit fabuleux émanant des temps et des idées du polythéisme<sup>533</sup>. » Les termes « Histoire », « Récit » et « Connaissance » mettent indéniablement de côté le caractère spirituel au profit du culturel.

L'observation des différentes thématiques abordées par les artistes de Black Metal, nous montre bien, du fait du nombre important d'entrées, l'intérêt que les musiciens portent aux mythologies et paganismes. Si nous examinons par exemple le thème « mythologie », notons qu'il est souvent suivi d'un qualificatif géographique : ainsi nous trouvons, parmi les entrées « mythologie », les précisions « roumaine », « nordique », « slave », « grecque », « dace », « maya », « sumérienne », etc.

Nous sommes ici face à un problème : faut-il considérer les mythologies comme éléments participant à la construction de l'imaginaire païen des métalleux? Selon Nicolas Walzer, oui, car :

« Leur imaginaire païen se conçoit le plus souvent comme une mise en valeur de leurs racines européennes étouffées par les conversions chrétiennes. »

---

<sup>532</sup> FRANÇOIS Stéphane, 2005, *op. cit.*, p. 125.

<sup>533</sup> Dictionnaire *Littre* en ligne. <https://www.littre.org/definition/mythologie>. Consulté le 10/08/2018.

En suivant ce raisonnement, il apparaît alors que la notion d’imaginaire païen renvoie, dans la plupart des cas, à un acte identitaire. Notons qu’une frange politisée du Black Metal païen, parfois auto-intitulée *NSBM*<sup>534</sup> (*National Socialist Black Metal*) instrumentalise le paganisme à des fins biologisantes, racistes et antisémites. Notons cependant que cette lecture ne concerne qu’un nombre réduit de groupes, et qu’elle n’est pas nécessairement liée à la dimension identitaire, qui, comme l’explique Nadège Bénard-Goutouly, reflète « un sentiment nationaliste au sens de « patriotisme » compris comme fierté de faire partie d’une nation<sup>535</sup>. » Récit identitaire ne va pas forcément de pair avec NSBM.

Un autre problème se pose également ici : quelle est la différence entre Pagan Black Metal (Black Metal païen) et *Folk Black Metal* ? Il semblerait que ce terme englobe, en plus de la connaissance des arts, des coutumes et des travaux, la dimension spirituelle du peuple dont il est question. Ainsi, par exemple, si nous considérons le thème du folklore germanique, il sera alors question des traditions artistiques et artisanales mais aussi des croyances, en l’occurrence préchrétiennes. La désignation Folk Metal regroupe donc plusieurs types de références, incluant alors le Pagan Metal puisque celui-ci s’emploie à mettre en valeur les croyances.

Nadège Bénard-Goutouly, dans son ouvrage *Le Métal Folklorique, entre tradition et modernité*, nous indique qu’il faut considérer plusieurs niveaux d’analyse en matière de Folk Metal : en premier lieu l’imagerie, le discours et la construction musicale<sup>536</sup>. L’imagerie éclaire selon nous le niveau d’analyse le plus faible. En effet, comme nous avons pu le voir plus tôt dans notre réflexion, l’adoption de visuels spécifiques, notamment guerriers, ne renseigne pas de manière probante sur le contenu idéologique véhiculé par un groupe, par exemple les membres de Venom posent, dès le début des années 1980, avec des haches sur leurs photos promotionnelles, sans pour autant faire référence à un passé guerrier dans leur musique (voir figure 30). Plus loin, elle ajoute que les groupes adoptent, au sein du Folk Metal, trois postures différentes : « le positionnement culturel ponctuel », « le positionnement de passeur de culture » et enfin « le

---

<sup>534</sup> WALZER Nicolas, 2010, *op. cit.*, p. 68.

<sup>535</sup> BENARD-GOUTOULY Nadège, *Le Métal Folklorique, entre tradition et modernité*, Rosières en Haie, Camion Blanc, 2013, p. 26.

<sup>536</sup> *Ibid.*, p. 26-29.

positionnement revendicatif<sup>537</sup> ». Ce sont selon nous les deux derniers positionnements qui se rapprochent le plus de la dimension néopaïenne que nous souhaitons mettre à jour dans cette étude.

Ayant considéré toutes les possibilités liées aux relations entre Black Metal et paganisme, nous opterons, en partie, pour une classification basée sur les catégories de paganisme considérées par Stéphane François. Ainsi, nous verrons d'abord comment les artistes de Black Metal opèrent une reconstruction, souvent idéalisée, d'une religion préchrétienne. Dans un deuxième temps, nous examinerons la transformation du paganisme en tant que matériau philosophico-artistique, et comment ce dernier est parfois le corollaire d'une vision identitaire politisée.

a. La reconstitution d'une religion préchrétienne : Black Metal et imaginaire païen

Comme nous l'avons vu plus haut, de nombreux groupes de Black Metal s'identifient en tant que païens, ou plutôt devrions-nous dire, comme représentants d'une culture et d'une tradition attachées à une religion préchrétienne. La validité des sources historiques utilisées, notamment pour l'écriture des paroles, dépend beaucoup des références employées. Par exemple, les récits attachés à la mythologie grecque sont beaucoup plus nombreux que ceux consacrés aux cultes celtes ou scandinaves.

---

<sup>537</sup> *Ibid.*, p. 31.

- Les textes Black Metal et l’imaginaire païen

Si nous tentons d’élaborer une chronologie du développement de l’imaginaire païen dans les textes Black Metal, il nous faut revenir en arrière, à la fin des années 1980, avec le changement thématique opéré par le groupe Bathory, à partir de l’album *Blood Fire Death* de 1988. Selon Nicolas Bénard, le groupe suédois développe

« un courant musicalement novateur accompagné d’une dialectique néo-païenne très inspirée des mythes nordiques et scandinaves. Ces mythes sont constitués de légendes qui se sont propagées dans l’Europe du Nord. Ils nous sont connus par le biais de plusieurs écrits rédigés par des chrétiens : les deux Eddas, l’Edda poétique et l’Edda en prose, textes datés du treizième siècle<sup>538</sup>. »

Cette dialectique néopaïenne adoptée par Quorthon est davantage le résultat de son désintérêt pour les thématiques sataniques et antireligieuses, comme il l’explique d’ailleurs lors d’une interview de 1990 :

« Nous avons fait ça pendant trois albums et puis j’ai réalisé que [...] la Suède avait en elle-même une mythologie très intéressante, le thème Viking, et qu’on devait le faire de la bonne façon pour que les gens réalisent qu’on n’était pas sérieux à ce propos, que oui on viole et on pille, mais que c’est juste du récit, comme le [côté] satanique<sup>539</sup>. »

Il s’agit ici de positionnement culturel ponctuel. Le musicien ne se place ni en tant que passeur de culture, ni en revendiquant une identité, mais plutôt en tant que narrateur d’un récit, qu’il ne considère pas, de son propre aveu, comme sérieux. En effet, comme le précise Frédérick Martin, Bathory se limite « à l’image d’Épinal et au port de l’épée sur les photos de promos<sup>540</sup> ». Cependant, il n’en demeure pas moins l’un des premiers groupes auxquels l’épithète « Viking » sera attribuée.

<sup>538</sup> BENARD Nicolas, « Les Mythologies Hard-Rock et Métal : Bricolage identitaire ou récit original? », *Sociétés* 2/2009, n° 104, p. 67.

<sup>539</sup> Interview de Quorthon lors de l’émission hebdomadaire *Headbanger’s Ball* de la chaîne télévisée MTV, en 1990. En ligne sur YouTube à l’adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=Om-mchHiMww>. Consultée le 11/08/2018. « We did that for three records and then I realised that [...] Sweden had a very interesting mythology in itself, the Viking thing, and you had to do it in a right way so people realise you weren’t serious about it, that yes we do rape and pillage, it was just a story thing like the satanic [side]. » Nous traduisons.

<sup>540</sup> MARTIN Frédérick, R/2009, *op. cit.*, p. 82.

Notons également, comme le souligne Régis Boyer, que le paganisme scandinave, thème source de fascinations pour les amateurs et musiciens de Black Metal, est :

« une rubrique d'une complexité redoutable, compliquée par des considérations d'ordre idéologique ou sentimental qui ne font rien pour l'éclairer. [...] Il existe, en effet, mille façons de présenter la religion des anciens Scandinaves et nulle n'est assurée de correspondre à la réalité<sup>541</sup>. »

Cette observation, émanant d'un universitaire ayant consacré des années de recherche et plusieurs ouvrages à la religion de l'ancienne Scandinavie, met bien en valeur la complexité d'approche d'un tel sujet, pour les musiciens comme pour les fans. Malgré cela, les Vikings demeurent le sujet phare des imaginaires païens (comme nous l'avons montré dans notre tableau figure 82), que ces derniers naissent d'esprits scandinaves ou non.

Le premier groupe que nous verrons pour illustrer la place de l'imaginaire païen dans les textes de Black Metal, ou plutôt de Pagan Black Metal, est Enslaved. Ce groupe norvégien est fondé par le bassiste vocaliste Grutle Kjellson, le batteur Hein Frode Hansen et le guitariste Ivar Bjørnson, et devient, après un passage Death Metal, la formation que nous connaissons aujourd'hui en 1991<sup>542</sup>. Dès ses premiers enregistrements sous forme de cassettes démo, les membres d'Enslaved montrent une forte inclination pour le thème de la mythologie scandinave. La démo *Yggdrasill*<sup>543</sup> de 1992 fait référence à l'arbre colossal dans la cosmogonie viking<sup>544</sup>. Les paroles des titres semblent être tirées de l'*Edda Poétique*<sup>545</sup> de l'Islandais Snorri Sturluson. Même s'il ne nous est pas possible de traduire les textes en vieux norrois, nous reconnaissons néanmoins les noms de dieux associés à la mythologie scandinave tels que « Heimdallr » ou « Oðinn » (Heimdall et Odin<sup>546</sup>). Nous retrouvons le titre « *Heimdallr* » sur le premier album du groupe, *Vikingligr Veldi*<sup>547</sup>.

---

<sup>541</sup> BOYER Régis, *Les Vikings*, Paris, Perrin, R/2004, p. 334.

<sup>542</sup> PATTERSON Dayal, 2013, *op. cit.*, p. 391.

<sup>543</sup> ENSLAVED, *Yggdrasill*, cassette démo, Indépendant, 1992.

<sup>544</sup> BOYER Régis, R/2004, *op. cit.*, p. 344.

<sup>545</sup> Les *Eddas*, car il en existe plusieurs, sont, selon Régis Boyer, des sagas islandaises composées autour des XI<sup>ème</sup> et XII<sup>ème</sup> siècles.

<sup>546</sup> Heimdall et Odin sont des dieux de la famille des Ases, le premier est le gardien de l'arc-en-ciel (Bifrost) qui sert d'entrée à leur royaume, le second est le père de ces divinités, le dieu des dieux. Dans *Le Lexique des dieux*, 1999, *op. cit.*, p. 47 et 79.

<sup>547</sup> ENSLAVED, *Vikingligr Veldi*, Deathlike Silence Productions, 1994.

« <i>Heimdallr</i> <sup>548</sup> »	« <i>Heimdall</i> »	« <i>Heimdall</i> <sup>549</sup> »
Heimdallr heitir einn áss; Hann er kallaðr hvíti áss; Hann er mikill ok heilagr; Tennr hans váru af gulli; Hestr hans heitir Gulltopr. Hann býr þar er heitir Himinbjörg við Bifröst. Þarf hann minna svefn en fugl;	Heimdall is the name of an Old Norse God; He is called the Old White Norse God; He is great and holy; His teeth are made of gold; His horse is named Goldtop. He lives where it's called the mountain in the sky besides Bifrost. He needs less sleep than a bird;	Heimdall est le nom d'un Ase ; Il est appelé l'Ase blanc ; Il est grand et saint ; Ses dents sont en or Son cheval s'appelle Gulltop. Il habite un endroit appelé Himinbjörg à côté du Bifrost. Il a besoin de moins de sommeil qu'un oiseau Il voit dans la nuit comme en plein jour a mille miles de là où il se tient ; Il entend aussi l'herbe pousser depuis le sol, ou la laine sur le mouton et tout ce qui peut être entendu. Il possède un cor qui s'appelle Gjallarhorn, et on peut l'entendre en jouer dans toutes les demeures.
Hann sér jafnt nótt sem dag hundrað rasta frá sér;	He sees night as clear as day one thousand miles away from where he is;	Il voit dans la nuit comme en plein jour a mille miles de là où il se tient ;
Hann heyrir ok þat er gras vex á jörðu eao ull á sauðum, ok allt þat er hærra lætr.	He also hears the grass grow from the soil, or the wool on the sheep and everything that can be heard.	Il entend aussi l'herbe pousser depuis le sol, ou la laine sur le mouton et tout ce qui peut être entendu.
Hann hefir lúðr þann er Gjallarhorn hetir, ok heyrir blástr hans i alla heima.	He possess the horn that is called the Gjallarhorn, and they can hear him blowing the horn in all the homes.	Il possède un cor qui s'appelle Gjallarhorn, et on peut l'entendre en jouer dans toutes les demeures.

Figure 76. Paroles et traduction du titre « *Heimdallr* » d'Enslaved.

Le texte mythologique est utilisé comme un récit par le groupe. Le choix de conserver le vieux norrois semble mettre une barrière de taille pour la compréhension du texte, cependant, dans la mesure où Enslaved fournit une traduction en anglais dans le livret de l'album, celui-ci revêt plutôt un caractère culturel.

Si nous nous attardons sur la parophonographie mise en place par Enslaved, notons que les titres des trois premiers albums sont également judicieusement choisis pour évoquer la dimension païenne, faisant la part belle aux mythes scandinaves. Ainsi, *Vikingligr Veldi* veut dire « la force viking », *Frost*<sup>550</sup> sorti en 1994 signifie « glace » et *Eld*<sup>551</sup> « feu ». La couverture de l'album *Eld*, paru en 1997, est décrite par Dayal Patterson comme étant peut être « la pochette de

<sup>548</sup> *Ibid.*, les paroles et la traduction en anglais sont disponibles dans le livret de l'album.

<sup>549</sup> Notons que dans notre traduction, nous n'avons pas tenu compte des paraphrases se substituant à certains noms du texte original. Ainsi, « áss » est traduit par « Ase » (l'une des deux grandes familles des dieux du panthéon scandinave à laquelle Heimdall appartient), « Gulltopr » devient « Gulltop », la paraphrase « the mountain in the sky » qui décrit Himinbjörg garde sa forme originelle.

<sup>550</sup> ENSLAVED, *Frost*, Osmose Productions, 1994.

<sup>551</sup> ENSLAVED, *Eld*, Osmose Productions, 1997.

Viking black metal la plus iconique<sup>552</sup> ». En effet, le bassiste vocaliste pose en habits « viking » (cape et cotte de maille) et arbore un marteau de Thor en parure, sur un trône de bois sculpté.



Figure 77. Pochette de l'album *Eld* d'Enslaved.

La mythologie grecque est beaucoup plus connue du grand public, donc plus accessible et plus facilement exploitée par les groupes. Rotting Christ consacre de nombreux titres à la mythologie de leur pays, notamment en citant des textes anciens tels que *La Théogonie* du poète Hésiode. Pour « *Ξάοσ Γένετο* » (« *kaos geneto* » ou « *chaos pourvoyeur* ») extrait de l'album intitulé *Theogonia*, les paroles racontent, en suivant la même progression que le poète<sup>553</sup>, la naissance des diverses divinités. Ainsi se succèdent dans leur ordre d'apparition Chaos (Ξάοσ), Érebe (Ερεβος), la Terre (Γαι), le Tartare (Ταρταρα), l'Éther (Αθηρ), Uranus (Ουρανοσ), la Nuit (Νυκτα) et enfin le Tonnerre (Κεραυνοσ). Dans cet album, Rotting Christ ne se limite pas à la mythologie grecque, mais aborde également, dans le titre « *Enuma Elish* », le poème du même nom. Parfois orthographié *Enuma Eliš*.

<sup>552</sup> PATTERSON Dayal, 2013, *op. cit.*, p. 395.

<sup>553</sup> HESIODE, *La Théogonie*, en ligne sur Gallica.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54430304/f10.item.r=th%C3%A9ogonie%20h%C3%A9siod>  
e.zoom Consultée le 19/08/2018.

« Du grand poème Assyrien, ou série de légendes qui narre la Création du monde et de l'homme [...] Le poème incarne les croyances des babyloniens et des Assyriens concernant l'origine de l'univers ; il décrit l'avènement des dieux depuis le chaos, et raconte comment les forces du désordre, représentées par les dieux aquatiques primitifs Apsū et Tiamat, ont été renversées respectivement par Ea et Marduk, et comment Marduk, après avoir accompli le triomphe des dieux sur le chaos, a procédé à la création du monde de l'homme<sup>554</sup>. »

Les membres de Rotting Christ montrent bien leur attachement aux diverses mythologies.

Si la citation, partielle ou complète, ou les références à certains textes historiques associés aux religions antiques peuvent légitimer l'adjonction du qualificatif « Pagan » à un certain type de musique, nous allons voir ci-dessous qu'il en est tout autrement pour la musique.

- Créer une musique « païenne »

La problématique soulevée par la tentative d'écriture d'une « musique païenne » est de taille. Puisque « païen », comme nous l'avons vu, signifie préchrétien, les références à une musique aussi ancienne sont donc immédiatement écartées. Qu'en est-il alors d'une musique néopaïenne ? Dans l'imaginaire des artistes de Black Metal, la reconstruction se fait grâce à la connaissance des musiques traditionnelles de leur pays et/ou région, puisque rappelons-le, il n'y a souvent, pour ces derniers, qu'un pas entre folklore et imaginaire païen. Il en va de même pour la musique et pour les textes. En suivant ce raisonnement, il paraîtrait probable, pour un musicien auvergnat par exemple, se considérant comme héritier d'un imaginaire celte, d'utiliser, pour illustrer ceci, des mélodies ou rythmes issus des bourrées de sa région. Si l'exemple paraît caricatural et quelque peu grotesque, il n'est pas si éloigné de la réalité. De manière générale, lorsqu'un groupe veut « sonner Pagan », en plus d'aborder le paganisme dans ses textes, ses

---

<sup>554</sup> KING Leonard W., *Enuma Elish*, New York, Cosimo Classics, R/2010, p. XXV. « The great Assyrian poem, or series of legends, which narrates the story of the Creation of the world and of man [...] The poem embodies the beliefs of the Babylonians and Assyrians concerning the origin of the universe ; it describes the coming forth of the gods from chaos, and tells the story of how forces of disorder, represented by the primeval water-gods Apsū and Tiamat, were overthrown by Ea and Marduk respectively, and how Marduk, after completing the triumph of the gods over chaos, proceeded to create the world of man. » Nous traduisons.



membres auront inmanquablement recours à l'usage d'au moins un instrument acoustique et/ou traditionnel, jouant de manière non saturée (en opposition avec les guitares) une ou plusieurs mélodies à caractère « païen ». Mais que signifie mélodie païenne ? Encore une fois, les musiciens font appel au registre folklorique du lieu géographique correspondant au type de panthéon et/ou mythologie auquel ils souhaitent faire référence. Ici réside aussi la complexité de différenciation entre Folk et Pagan Metal : les deux catégories pouvant mutuellement s'inclure comme s'exclure, si l'on considère les facteurs paroles et musique sans les séparer. De surcroît, ajoutons que la différence n'est pas souvent claire dans l'esprit des musiciens.

Au sein d'un album, ou d'un titre de Black Metal, l'expression de l'imaginaire païen musical se décline, généralement, sur seulement quelques mesures, ou sur une piste instrumentale faisant office d'intermède. C'est par exemple le cas chez Enslaved, sur l'album *Frost*. Sur la première moitié du titre « *Yggdrasill* », les guitares acoustiques jouent des arpèges, pour soutenir la voix chantée de manière monocorde, accompagnée par une guimbarde, sur un tempo lent. Après, le texte est chanté dans un registre plus aigu, accompagné désormais par des guitares aux sons saturés.

Varg Vikernes fait lui aussi la tentative d'incorporer une impression païenne au dernier album produit avant la disparition de Burzum. L'enregistrement intitulé *The Ways of Yore*<sup>555</sup> (« les façons/chemins d'autrefois ») paraît être une tentative de création d'une musique nostalgique dédiée aux ancêtres du musicien, inspirée par ce qu'aurait pu être leurs habitudes. Ici aussi, les canons du Black Metal semblent incompatibles avec l'idée. *The Ways of Yore* est composé de voix parlées, chantées, murmurées, de quelques interventions de percussions et cordophones, mais surtout d'un important usage de synthétiseurs. Ainsi, ce dernier album s'inscrit dans une démarche de retour vers le son des enregistrements *Dauði Baldrs*<sup>556</sup> (la mort de Balder) et *Hliðskjálf*<sup>557</sup> (nom du trône d'Odin) réalisés par Vikernes lorsqu'il était en détention.

---

<sup>555</sup> BURZUM, *The Ways of Yore*, Byelobog Productions, 2014.

<sup>556</sup> BURZUM, *Dauði Baldrs*, Misanthropy Records / Back On Black / Cymophane Productions, 1997.

Pour trouver les exemples les plus probants de construction imaginaire des musiques païennes, il faut s'éloigner encore plus significativement du registre Black Metal. L'une des premières formations, issue de la scène Black Metal norvégienne, à tenter l'expérience de l'écriture d'une musique inspirée des traditions et des croyances Viking est Wardruna. Le groupe, qui compte deux anciens membres de Gorgoroth, Gaahl et Einar Selvik, recrée la musique rituelle de leurs ancêtres, comme le précisent les explications fournies sur le site internet :

« Grâce à l'utilisation des plus vieux instruments nordiques et métriques poétiques ainsi que les paroles écrites en norvégien, vieux norrois et proto-norrois, [...] la trilogie « Runaljod » est une interprétation musicale des 24 runes dont il est souvent fait référence sous le nom de vieux futhark. Certains enregistrements sont réalisés en extérieur ou dans des circonstances ayant une signification pour chaque rune. Wardruna utilise essentiellement des instruments anciens et historiques comme les percussions à cadre en peau de cerf, la lyre de Kravik [type de lyre scandinave à sept cordes], la tagelharpe [lyre à quatre cordes frottées grâce à un archet], la guimbarde, des cornes de chèvre, le lur [cor naturel scandinave proche du cor des Alpes ou du carnyx] et plus encore. Des instruments non-traditionnels et d'autres sources sonores comme le son des arbres, des pierres, de l'eau et de torches sont aussi utilisés.

Tous ces éléments sont entrelacés avec soin au sein d'un paysage musical riche et complété par des voix murmurées, des chansons mélodiques et des chœurs puissants<sup>558</sup>. »

Le concept d'Einar Selvik, décliné en une trilogie<sup>559</sup> comprenant *Gap var Ginnunga*<sup>560</sup>, *Yggdrasill*<sup>561</sup> et *Ragnarock*<sup>562</sup>, connaît un très grand succès, particulièrement chez les amateurs de Black Metal. La popularité de Wardruna s'étend jusqu'en Amérique du Nord où le groupe effectue une tournée en février

---

<sup>557</sup> BURZUM, *Hliðskjálf*, Misanthropy Records / Cymophane Productions, 1999.

<sup>558</sup> Site internet de Wardruna, rubrique « about Wardruna » : <http://www.wardruna.com/about/>. Consulté le 19/08/2018. « With the use of the oldest of Nordic instruments and poetic metres as well as lyrics written in Norwegian, Old Norse and Proto-Norse tongue, [...] « Runaljod » trilogy is a musical rendition of the 24 runes in what is often referred to as the elder futhark. Some of the recordings are done outdoors in places or under circumstances of significance to each rune. Wardruna primarily use old and historical instruments such as primitive deer-hide frame drums, Kraviklyra, tagelharpe, mouth harp, goat horn, lur and more. Non-traditional instruments and other sources of sound like trees, rocks, water and torches are also used. All of these elements are carefully woven into a rich musical landscape and complemented with whispering voices, melodic song and mighty choirs. » Nous traduisons.

<sup>559</sup> Ginnunga Gap est, dans la *Völuspá*, le vide primitif qui était en place avant la création du cosmos. LINDOW, John, *Norse Mythology, A guide to the gods, heroes, rituals, and beliefs*, Oxford, University Press, 2001, p. 141.

<sup>560</sup> WARDRUNA, *Runaljod – Gap var Ginnunga*, Indie Recordings, 2009.

<sup>561</sup> WARDRUNA, *Runaljod – Yggdrasill*, Indie Recordings, 2013.

<sup>562</sup> WARDRUNA, *Runaljod – Ragnarock*, Indie Recordings, 2016.

2018, notamment grâce à la participation de Selvik à la bande originale de la série *Viking*, produite par History Channel<sup>563</sup>.

De nombreux projets similaires ont vu le jour durant les années 2000, certains impliquant des musiciens de Black Metal, d'autres non. La quantité très restreinte d'exemples convainquant que nous observons, illustre bien la difficulté que représente la création d'une musique païenne. Peu de groupes basent leurs textes directement sur des récits empruntés aux divers paganismes, et seulement une infime part d'entre eux se considère comme des païens, chantant des textes religieux, sur une musique adaptée. Nous assistons plutôt à un inversement : les individus désireux de jouer du Pagan Black Metal ne se positionnent pas en tant que païens (ou néopaïens) eux-mêmes mais plutôt comme des « passeurs de culture ». Cependant comme nous allons le voir dans la sous-partie suivante, les musiciens s'identifiant comme païens ont plutôt tendance à politiser le message inhérent au paganisme qu'ils cherchent à véhiculer, en d'autres termes à l'instrumentaliser.

#### b. Le Pagan Black Metal entre récit identitaire et « paganisme politique »

Dans son ouvrage *Mythes, rêves et mystères*, Mircea Eliade écrit :

« Jusque chez les Européens de nos jours survit le sentiment obscur d'une solidarité mystique avec la Terre natale. Il ne s'agit pas d'un sentiment profane d'amour de la patrie ou de la province ; ce n'est pas l'admiration pour le paysage familier ou la vénération pour les ancêtres, enterrés depuis des générations autour des églises des villages. Il y a bien autre chose : l'expérience mystique de l'autochtonie, le sentiment profond qu'on a émergé du sol, qu'on a été enfanté par la Terre [...] C'est dans ce sens que l'on doit comprendre l'autochtonie : on se sent être des *gens du lieu*, et c'est là un sentiment de structure cosmique qui dépasse de beaucoup la solidarité familiale et ancestrale<sup>564</sup>. »

---

<sup>563</sup> Site internet de Wardruna. <http://www.wardruna.com/news/>. Consulté le 19/08/2018.

<sup>564</sup> ELIADE Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, collection Folio Essais, Paris, Gallimard, 1957, p. 203.

Le sentiment d'autochtonie, décrit par l'historien des religions, semble bien illustrer l'état d'esprit dans lequel se retrouvent nombre de musiciens Black Metal. En effet, l'identité est, pour beaucoup, le reflet de leur appartenance à un lieu, une terre natale. Cette idée est confirmée dans bien des interviews mettant en avant l'importance d'avoir grandi et vécu dans un lieu en particulier pour pouvoir en capter musicalement l'essence, ainsi que nous le confirme Georg Ekbladh, vocaliste du groupe Folk Black Metal suédois Wormwood :

« Si tu utilises des mélodies et l'inspiration de ton propre pays et que tu les intègres à ta musique, je pense que cela semble plus pur et honnête. Cela ne veut pas dire que tu ne peux pas trouver l'inspiration dans [la culture] d'autres pays, mais cela signifie que vous ne pouvez pas *vraiment* [nous ajoutons l'italique] le faire... C'est vrai. Si un groupe, du Portugal, de Chine, du Zimbabwe ou même des États-Unis, essaie de créer du folk black metal nordique, il y a une très grande chance pour que ça sonne merdique. [Les groupes qui procèdent ainsi] n'ont pas la durée de vie nécessaire pour ressentir ce que cela signifie de créer ces morceaux. C'est difficile à comprendre. On peut manger d'excellents sushis en Suède, et nous les adorons, mais cela ne ressemble en rien à ceux que l'on trouve au Japon<sup>565</sup> ... »

La connaissance d'une identité est donc assimilée selon le musicien à « la durée de vie », autrement dit à l'expérience de celle-ci. Pour qu'elle soit valide, elle doit avoir été vécue par les individus, avant que ces derniers considèrent en faire une lecture musicale.

Dans certains cas, au-delà de la lecture philosophico-artistique, certains artistes ajoutent une vision politisée.

Dans un premier point, nous verrons que pour certains groupes, se réapproprié une identité et partir à la découverte de leurs racines culturelles vont de pair avec la tendance à faire, parfois, une lecture extrapolée des récits liés aux paganismes. Cette extrapolation consiste en une lecture politisée et souvent raciste mais pas nécessairement. C'est le cas de la frange NSBM que nous aborderons dans un premier temps. Dans un second point, nous montrerons cependant que pour

---

<sup>565</sup> Propos du musicien recueillis lors de l'entretien du 16 septembre 2017 à Stockholm. « If you use tunes and inspiration from your own country and weave it into your music, I think it feels more pure and honest. That doesn't not mean you can't find inspiration from other countries, but it means you can't really do it...true. If a band, from Portugal, China, Zimbabwe, or even the States, tries to create Nordic folk black metal, there is an overwhelmingly big chance that it will sound like shit. They don't have the lifetime it needs to be able to really feel what it's like to create these tunes. It's difficult to understand. You can eat great sushi in Sweden, and we love it, but it's nothing like the real deal in Japan...» Annexe VII, p. 318.

d'autres groupes, le récit identitaire peut être au contraire un moyen de créer une connexion entre les différentes cultures, en abordant de grands thèmes historiques.

- Black Metal et paganisme politisé : la frange NSBM

Il convient ici, avant toute chose, de préciser que Pagan Black Metal ne signifie pas nécessairement NSBM et vice versa. Si certains groupes de NSBM font abondamment référence aux paganismes et se revendiquent parfois en tant que païens, ce n'est pas le cas de tous. Nous nous focaliserons donc uniquement sur ceux qui placent la notion de paganisme au centre de leur discours et l'instrumentalisent.

Le musicien Varg Vikernes, stéréotype de la personnalité changeante et opportuniste, autrement dit révisionniste dans l'âme, montre tout au long de sa carrière, une propension à s'affilier avec tous les mouvements idéologiques liés au Black Metal, les rejetant tour à tour. Tout d'abord farouchement antichrétien et parfois même surfant sur la vague du satanisme au début des années 1990, il s'identifie, pendant son séjour en prison, à l'extrême droite et au néonazisme<sup>566</sup>, pour terminer ce qui semble être sa « quête identitaire » avec le paganisme, qu'il ne manque jamais de souligner comme étant la religion de ses ancêtres. Il va même, durant la fin de années 1990, jusqu'à créer un mouvement qu'il intitule le Front Païen Pangermanique. Aujourd'hui dissous, « Le mouvement s'appuyait en grande partie sur les thèses [...] publiées dans son livre *Vargsmål*<sup>567</sup> », dédié à Vidkun Quisling, dirigeant norvégien en partie instigateur de la collaboration de la Norvège avec le régime d'Hitler :

« Vargsmål est entièrement dédié à Vidkun Abraham Lauritz Jonssøn Quisling, pour ses efforts et son combat pour son peuple et sa patrie à une époque des plus difficile. Je lui souhaite d'obtenir un siège près d'Odin dans le Walhalla<sup>568</sup> ! »

---

<sup>566</sup> MOYNIHAN Michael, SØDERLIND Didrik, R/2005, *op. cit.*, p. 239.

<sup>567</sup> WALZER Nicolas, 2010, *op. cit.*, p. 66-67.

<sup>568</sup> MOYNIHAN Michael, SØDERLIND Didrik, R/2005, *op. cit.*, p. 504.

Varg Vikernes nous confirme bien ici la lecture politique et l'association faite par de nombreux artistes entre nazisme et paganisme. Dans les derniers albums de Burzum, le Norvégien tend à se rapprocher d'avantage des thématiques païennes, tout en gardant cependant un fond d'idéologie d'extrême droite. Si les paroles de *Umskiptar*<sup>569</sup> sont extraites du poème norvégien *Völuspá*<sup>570</sup>, les textes de *Fallen*, écrits par Varg Vikernes, sont teintés d'idées racistes malgré leur apparente dimension poétique et mythologique, c'est par exemple le cas du titre « *Budstikken* » dont voici notre traduction :

« *Budstikken* »

La pilen vandre fra gud til gud,  
i hele den hvide verden.  
La pilen sendes fra hus til hus,  
til hele vår åsaslekt.

Til hvert eneste barn av gudeætt.  
Til hver eneste åsamann.  
Øksted er her,  
og piltid.  
Spydtid er her,  
og sverdtid.  
Finn brynjen frem, og hjelm.  
Finn skjoldet frem, og sax.

Fortidens guder reiser seg,  
fra gudeblodets evige minne.  
Ubesudlet. Uforgiftet.  
Åsgards røde gull.  
De er ennu her!

Hør Gjallarhornet kalle,  
til hver eneste åsamann.  
Hør vinden stille suse;  
ånder fra fortidens land.

Gode ånder fra sinnets dyp,  
som ørkenguden aldri nådde,  
fra forfedrelandets gamle kilde,  
fra den gamle Urdarbrønnen.

Valkyrjer vene. Fremmad for tjod og  
forfedreland. Einherjer ekte. Samles til strid i  
åsaland.  
Hirden heil. Fremmad for vårt blod og all vår  
jord.

« *Le Message* »

Que la flèche voyage de dieu en dieu,  
à travers le vaste monde.  
Que la flèche soit envoyée de maison en  
maison, à l'intégralité de notre race.

A chaque enfant d'ascendance divine.  
A chaque homme d'esprit.  
Le temps de la hache est arrivé,  
et le temps de la flèche.  
Le temps de la lance est arrivé,  
et le temps de l'épée.  
Prends ta cote de maille, et ton casque.  
Prends ton bouclier et ton épée.

Les dieux du passé s'élèvent,  
depuis la mémoire du sang divin.  
Sans souillure. Non polluée.  
L'or rouge d'Asgard.  
Ils sont toujours là!

Ecoute l'appel de Gjallarhorn,  
À chaque homme d'esprit.  
Ecoute le vent gémir ;  
Les esprits du passé.

Les esprits bienveillants depuis les profondeurs  
de l'esprit, jamais atteints par le dieu désert  
[unique?] Depuis l'ancienne source des terres  
de nos aïeux, Depuis le vieux puits d'Urd.

Valkyries. S'avancent pour le roi et la terre des  
aïeux. Les véritables guerriers. Rassemblés  
pour combattre dans le pays des Ases. Toute la  
garde du roi. En avant pour notre sang et notre  
terre.

<sup>569</sup> BURZUM, *Umskiptar*, Byelobog Productions, 2012.

<sup>570</sup> Section discographie sur le site officiel de Burzum :

[http://www.burzum.org/eng/discography/official/2012\\_umskiptar.shtml](http://www.burzum.org/eng/discography/official/2012_umskiptar.shtml). Consultée le 15/08/2018.

Fylking fremmad! Fylking marsj!

Armée en avant! Armée marche!

[...]

[...]

Figure 78. Paroles et traduction du titre « *Budstikken* » de Burzum.

Nous pouvons voir dans ce texte de nombreuses références à la mythologie germanique/nordique<sup>571</sup>. Le texte est centré autour de l'éveil des « vrais Européens », désignés par « sang divin », probablement en référence au mythe de Thulé et à la naissance des Aryens, et appelle implicitement à leur soulèvement. L'imaginaire païen de Vikernes est focalisé sur une vision biologisante, plaçant l'Européen, en particulier du nord, au centre de ses préoccupations. En effet, comme le précise Justin Massa dans un article intitulé *Unholy Alliance: The National Socialist Black Metal Underground*, l'idée d'autochtonie décrite par Mircea Eliade est très présente chez ces groupes :

« Qu'elle soit appelée « identité païenne », « paganisme » ou « aryanisme », la connexion entre le sang et la terre est une composante clef de l'idéologie de la scène [NSBM]<sup>572</sup>. »

En effet, un grand nombre de musiciens de cette scène, ou assimilés, se disent païens et revendiquent un droit du sang sur leur « territoire ». C'est par exemple le cas du Polonais Darken (de son vrai nom Robert Fudali), membre des groupes Graveland, Veles et Infernum, tous rattachés à la scène NSBM. Lorsqu'on lui demande à quelle philosophie il se rattache, il répond :

« Je suis païen. En tant que païen je déteste le christianisme car ceux qui vénèrent Jésus le juif ont tué mes ancêtres païens. En tant que païen, je suis socialiste. Alors j'encourage tout acte nationaliste. [...] Nous devons

---

<sup>571</sup> Il convient d'éclaircir plusieurs points au sujet de ce texte. Tout d'abord, afin d'en effectuer une traduction la plus précise possible, nous avons dû nous appuyer sur la traduction anglaise disponible sur le site web de Burzum, mais également sur la version originale en norvégien, le premier traducteur (probablement Vikernes lui-même) ayant jugé bon de paraphraser toutes les références à la mythologie germanique/nordique, amputant ainsi le texte d'une bonne partie de ses références. Ainsi, lors de la traduction du norvégien vers l'anglais, « Åsgard[s] » en français « Asgard » (le [s] est la marque du génitif en norvégien) avait été changé en « the spirit garden » (« le jardin des esprits ») ; « Gjallarhornet » en français « Gjallarhorn » (cor magique appartenant au dieu Heimdallr, qui sera sonné au début du Ragnarök) était traduit par « the horn of sound » (« le cor sonore ») ; « Walkyrjer » ou les « Valkyries » étaient désignées par leur fonction « beautiful choosers of the fallen » (« les belles sélectrices des combattants défunts ») ; « Urdarbrønnen » en français « le puits d'Urd » (la source naissant à la base d'Yggdrasill que les Nornes utilisent afin d'arroser l'arbre monde selon BOYER Régis, R/2004, *op. cit.*, p. 344) avait été traduit par « the well of esteem ».

<sup>572</sup> BURGHART Devin éd., *Soundtrack to the White Revolution: White supremacist assaults on youth music subcultures*, Chicago, Centre for New Community, 1999, p. 55. « Whether called « pagan identity », « heathenism », or « Aryanism », this connection between blood and soil is a key component in the scene ideology ». Nous traduisons.

préserver notre pureté raciale et notre identité spirituelle par tous les moyens<sup>573</sup>. »

Plus récemment, Varg Vikernes joue le rôle d'instructeur et publie *Sorcery and Religion in Ancient Scandinavia*<sup>574</sup> (Sorcellerie et religion dans l'ancienne Scandinavie) puis une série d'ouvrages intitulée *Paganism explained* (le paganisme expliqué) en collaboration avec son épouse. Il revendique lui aussi l'appartenance à une obédience religieuse païenne.

En ce qui concerne les liens que certains artistes de Black Metal établissent entre paganisme et idéologie nazie, Stéphane François indique que, bien que minoritaires, certains articles et ouvrages, sur le paganisme moderne, font état d'un rapprochement entre religion païenne et idéologies d'extrême droite. Selon lui, cette connexion est due au fait que certains SS autrichiens et allemands étaient païens, créant une corrélation entre néopaganisme germanique/nordique et occultisme nazi<sup>575</sup>. Frédérick Martin souligne que « l'emprunte païenne des nazis a durablement signé la mentalité de nombreux européens de l'Est<sup>576</sup> », il caractérise également Graveland, le groupe de Darken, comme ayant une « vocation antichrétienne à tendance *Thule Gesellschaft/ Ahnenerbe Forschungs und Lehrgemeinschaft*<sup>577</sup> ».

En effet, l'ésotérisme nazi est une source d'inspiration assez conséquente pour les groupes de NSBM. Le mythe de Thulé, véhiculé au XX<sup>ème</sup> siècle par la *Thulegesellschaft* (société de Thulé), est en quelque sorte une transposition germanique du mythe de l'Atlantide, présupposant de l'existence d'une race de surhommes, dont certains auraient échappé à la mort lors de la disparition de leur continent et seraient venus en Europe engendrer la race aryenne<sup>578</sup>. Ce mythe, très en vogue durant le XIX<sup>ème</sup> siècle et après, est une source d'inspiration et même de revendication. Plusieurs groupes portent le nom de « Thule », par exemple les

---

<sup>573</sup> *Ibid.*, p. 55-56.

<sup>574</sup> VIKERNES Varg, *Sorcery and Religion in ancient Scandinavia*, Londres, Abstract Sounds Books, 2011.

<sup>575</sup> FRANCOIS Stéphane, *Le Néo-paganisme, une vision du monde en plein essor*, Valence l'Albigeois, La Hutte, 2012, p. 15.

<sup>576</sup> MARTIN Frédérick, R/2009, *op. cit.*, p. 113.

<sup>577</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>578</sup> BERGIER Jacques, PAUWELS Louis, *Le Matin des magiciens*, Paris, Gallimard, 1960, p. 420-421.



norvégiens de Taake sortent deux démos en 1993 et 1994 sous ce nom<sup>579</sup>. Il en va de même pour les états-uniens de Wir Sind Thule (« nous sommes Thulé ») ou encore les grecs de Darkthule (« sombre Thulé »).

Même s'ils sont régulièrement condamnés, les groupes de NSBM profitent néanmoins d'une distribution assez large dans la mesure où les maisons de disques qui les distribuent ne prennent pas position pour ou contre les idéologies fascistes véhiculées : En effet, si nous observons la plupart des groupes de cette mouvance (leur identification est assez simple : les titres des albums, des morceaux et même les noms des groupes évoquent soit une appartenance à l'idéologie nazie, soit tout simplement des idées racistes) nous remarquons que beaucoup d'entre eux sont signés chez les mêmes maisons de disques. Par exemple, No-Colours Records, label basé en Allemagne, produit de nombreux groupes assimilés à la scène NSBM tels que les groupes polonais Graveland, Veles, et Infernum, les ukrainiens de Nokturnal Mortum, ou encore les Finlandais de Satanic Warmaster, mais distribue aussi des groupes n'ayant aucune connexion avec cette mouvance. D'ailleurs, il convient de noter que la plupart des maisons de disques qui prennent part à la production de groupes de NSBM déclinent toute responsabilité quant au contenu idéologique des albums. En effet, sur son site le label Northern Heritage précisait ceci il y a quelques années :

« Chaque groupe est responsable de ses propres déclarations, mais est fortement soutenu par Northern Heritage en tant que label. Contrairement aux labels commerciaux, NH ne se justifie pas et ne fait pas d'excuses concernant l'idéologie ou le contenu véhiculé par les groupes<sup>580</sup>. »

Même si cette déclaration ne figure plus sur le site officiel de Northern Heritage, elle est néanmoins très représentative de l'attitude de certaines maisons de disques, festivals et salles de concerts vis-à-vis des idéologies néfastes au sein de la scène Black Metal. Comme le souligne Justin Massa :

---

<sup>579</sup> Page de Taake sur *Metal Archives* : <https://www.metal-archives.com/bands/Taake/370>. Consultée le 17/08/2018.

<sup>580</sup> Sur l'ancien site officiel de Northern Heritage : <http://www.cfprod.com/nh/index6.php>. « Each band is responsible for their own statements, but is highly supported by Northern Heritage as a label. Unlike commercial labels, NH doesn't apologize or make excuses for ideology or content of the bands. » Nous traduisons. Cette déclaration ne figure pas sur le nouveau site du label. Nous l'avons relevée en 2015.

« Le black metal ne fait pas de critique interne à l'encontre du racisme et du sectarisme [...] Presque tous les distributeurs de black metal diffusent les groupes racistes aussi bien que les groupes non racistes<sup>581</sup>. »

Notons pour conclure ce point consacré aux associations entre néopaganisme et extrême droite, la tendance NSBM ne se restreint pas à l'Europe. En effet :

« Beaucoup des différentes scènes [états-uniennes] se sont tournées avec nostalgie vers l'Europe, les skinheads racistes vers l'Angleterre, les musiciens fascistes expérimentaux vers l'imagerie du III<sup>ème</sup> Reich, et les membres du National Socialist black metal underground ont déterré un archétype viking scandinave mythique préchrétien<sup>582</sup>. »

Si le NSBM perdure, bien que frange anecdotique au sein du genre Black Metal, c'est qu'il représente en quelque sorte l'apothéose ou le summum de la transgression. Dans leur volonté de rester underground, les maisons de disques acceptent les dérives idéologiques des groupes, voyant l'opportunité de créer le dégoût voire l'effroi et la colère chez l'auditeur lambda et de renforcer le sentiment élitiste chez le laudateur. De la même manière, les nombreuses polémiques autour de la programmation de groupes antireligieux au Hellfest, dénoncée par diverses associations religieuses<sup>583</sup>, le battage publicitaire ne fait que renforcer la popularité de l'événement. Ainsi, nous pouvons avancer que plus un groupe de Black Metal est ciblé comme faisant l'apologie d'idées condamnables, plus il sera le centre d'une polémique lui apportant de l'attention. À titre d'exemple, Burzum est sans doute le groupe de Black Metal le plus médiatisé<sup>584</sup>, tout en étant condamnable sur bien des points.

Pour terminer, si le paganisme est présent chez les groupes de NSBM, il est avant tout utilisé comme un accessoire, dans un but transgressif. Il semblerait également, du moins dans les exemples que nous avons pu voir, qu'il s'agisse uniquement de paganisme nordique. Les autres mythologies sont complètement

---

<sup>581</sup> BURGART Devin éd., 1999, *op. cit.*, p. 53. « black metal lacks internal criticism of the fascism and bigotry [...] Nearly all black metal distributors carry the racist bands alongside non-racist bands. » Nous traduisons.

<sup>582</sup> *Ibid.*, p. 17. « Many of the different scenes nostalgically look overseas for their roots: racist skinheads looking back to Britain, fascist experimental musicians harkening back to the imagery of German Third Reich, and members of the National Socialist black metal underground dredging up a mythical pre-Christian Scandinavian Viking archetype. » Nous traduisons.

<sup>583</sup> Le blog *Provocs Hellfest ça suffit* (<http://provocshellfestcasuffit.blogspot.com/>) est un bon exemple.

<sup>584</sup> Le procès du Norvégien Varg Vikernes résidant en France avait, en 2013, fait l'objet de nombreux articles dans tous les grands quotidiens français (*Libération*, *Nouvel Obs*, *Le Monde* etc.) ainsi que dans les médias télévisuels (*BFMTV*, *France Infos* etc.).

délaissées par les groupes de cette mouvance. Le NSBM choisit donc d'accessoiriser son discours grâce au thème très en vogue que sont la mythologie scandinave et les récits autour des vikings.

- Pagan/Folk Black Metal et récits identitaires

Il est parfois question, pour les artistes, de proposer un récit identitaire à travers l'évocation du folklore ou de mythes découlant de l'imaginaire païen propre à leur région ou pays. Les groupes sont alors estampillés « Pagan/Folk Black Metal ». Cette appellation est attribuée tout d'abord grâce à la proximité des techniques instrumentales, de l'écriture des riffs et du cachet sonore avec le Black Metal classique, c'est-à-dire norvégien du début des années 1990. Le qualificatif « pagan » est employé en raison de la dimension antireligieuse, les références aux mythes et parfois à l'imaginaire païen. Enfin, l'épithète « folk » indique la présence d'éléments musicaux issus ou inspirés de la tradition musicale populaire nationale ou régionale. Dans les exemples qui suivent, nous verrons que récit identitaire n'est pas nécessairement synonyme de nationalisme, mais au contraire, que certains groupes choisissent d'aborder, par le biais d'un récit propre à leurs racines géographiques et culturelles, des thèmes beaucoup plus généraux, applicables à n'importe quel être humain.

C'est par exemple le cas du groupe irlandais Primordial, comme l'explique le vocaliste Alan Averill :

« nous voulions simplement faire quelque chose qui avait une sorte de résonance avec notre histoire et notre culture et qui avait un feeling irlandais, cette mélancolie terrestre, ce mélange de sang et de tragédie. [...] Je pense qu'à l'époque [à leurs débuts, entre 1993 et 1995] au sein du groupe je pense que j'étais plus intéressé par l'occulte ou l'histoire paneuropéenne, [...] les autres membres étaient plus attirés par le « mysticisme celtique » druidique ou chamanistique<sup>585</sup>... »

---

<sup>585</sup> PATTERSON, Dayal, 2013, *op. cit.*, p. 410. « we basically wanted to do something that had some sort of resonance with our history and culture and had some sort of Irish feeling, this earthly melancholy, this mixture of blood and tragedy. [...] I think within the band back then I think I would have been more interested in pan-European history and the occult, [...] and the other guys were pulling toward the druidic or shamanistic... "Celtic mysticism"». Nous traduisons.

Comme le souligne Dayal Patterson, c'est au fil des albums que « l'histoire de l'Irlande est devenue un sujet central pour Primordial, bien plus que n'importe quelle position théologique en particulier<sup>586</sup>. » Sur l'album *The Gathering Wilderness*<sup>587</sup> (que nous pourrions traduire par « l'étendue sauvage qui rassemble »), le titre « *The Coffin Ships* » (« les vaisseaux cercueils ») est un hommage aux victimes de la famine, comme Alan Averill l'explique dans le livret de l'album, en complément aux paroles :

« Entre les années 1845 et 1849 une famine a ravagé l'Irlande et plus de trois millions de gens ont été perdus à cause de l'affamement et de l'émigration combinés. J'ai dit une fois que l'histoire de mon pays est une litanie de tragédie et de sang, ces quatre années représentent possiblement la plus grande tragédie que le pays ait traversée. Ce fait est toujours suspendu au-dessus de l'Irlande et donne le ton pour les irlandais qui quittent les rivages de l'Irlande jusqu'aujourd'hui.

Les vaisseaux cercueils qui ont été rappelés étaient ceux-là même qui naviguaient vers l'Amérique à la recherche d'une nouvelle et meilleure vie. C'est avec cette chanson que nous honorons la mémoire de cette grande tragédie et ces pauvres âmes qui ont perdu la vie<sup>588</sup>. »

Le morceau, d'une durée de dix minutes, fait tour à tour entendre des passages empreints de mélancolie, en concordance avec les paroles, et des passages plus véhéments. Notons que Primordial, et notamment son vocaliste Alan Averill, ne fait pas réellement usage de la voix criée typique du Black Metal, mais plutôt d'un chant tantôt clair (surtout dans les registres médium et grave) tantôt légèrement saturé dans les passages les plus aigus. La voix parlée est également employée afin de mettre en valeur la phrase « Oh God, that bread should be so dear and human flesh so cheap<sup>589</sup> », épitaphe d'une fosse commune et mémorial, en l'honneur des victimes de la famine irlandaise, dans la ville de Cork<sup>590</sup>.

---

<sup>586</sup> *Ibid.*, p. 410. « the history of Ireland has become much more of a focal point for Primordial than any particular theological position. » Nous traduisons.

<sup>587</sup> PRIMORDIAL, *The Gathering Wilderness*, Metal Blade Records, 2005.

<sup>588</sup> *Op. cit.*, livret de l'album. « Between the years 1845 and 1849 a famine ravaged Ireland and over 3 million people were lost to a combination of starvation and emigration. I said once before the history of my land is a litany of tragedy and blood, these four years represent possibly the greatest tragedy the country has endured. It still hangs over Ireland and set the tone for Irish people to leave Ireland shores to the present day.

The coffin ships themselves were what the ships that set sail for America in search of a new and better life were called. It's with this song we honour the memory of this great tragedy and those poor souls who lost their lives. » Nous traduisons.

<sup>589</sup> *Ibid.* « Oh Dieu, ce pain devrait être si précieux et la chair humaine si peu chère. » Nous traduisons.

<sup>590</sup> *Ibid.*

L'album *To The Nameless Dead*<sup>591</sup> (« aux morts sans noms » que nous pourrions aussi traduire par « aux morts sans épitaphe ») s'inscrit bien dans la lignée de *The Gathering Wilderness*, abordant toujours des thèmes comme le sacrifice, la rédemption, l'aliénation et le martyr, thèmes qui selon Averill « devraient pouvoir toucher, d'où que l'on soit originaire<sup>592</sup>. »

Notons que les récits liés au thème de la guerre sont légion. Les groupes Windir et Skyforger, respectivement norvégien et letton, sont des exemples parlant de cet intérêt pour le récit belliciste. La principale différence (il y en a beaucoup) entre ces deux exemples et des groupes issus de la frange NSBM est que les premiers n'exhortent pas les auditeurs à l'attitude agressive, au contraire, ils se contentent de raconter un ou plusieurs faits historiques, qui se trouvent être centrés sur le thème de la guerre.

Les membres du groupe letton Skyforger sont tous très impliqués dans la transmission des musiques traditionnelles de leur pays. Cette implication n'est pas surprenante, la Lettonie étant un pays très attaché à sa culture musicale, notamment aux *dainas*<sup>593</sup>. Ces dernières sont « toujours présentées, sinon comme un moteur de l'histoire de ce pays, du moins comme un moyen de résistance aux envahisseurs<sup>594</sup>. » Retrouver chez un groupe de Black Metal l'influence de ces chants ancestraux n'est donc pas une surprise, en effet :

« Se confondant avec les origines de la Lettonie, ces chansons populaires sont et ont toujours été en langue lettone. Ainsi, chanter les trois millions de *dainas* a longtemps signifié faire vivre et transmettre une langue mais aussi préserver les spécificités du groupe<sup>595</sup>. »

Comme nous l'explique Pēteris Kvetkovskis, compositeur principal, guitariste et vocaliste du groupe Skyforger :

---

<sup>591</sup> PRIMORDIAL, *To The Nameless Dead*, Metal Blade Records, 2007. « things you should be able to feel wherever you're from. » Nous traduisons.

<sup>592</sup> PATTERSON Dayal, 2013, *op. cit.*, p. 411.

<sup>593</sup> « Les *dainas* sont des chansons populaires qui dans des quatrains parlent de la vie quotidienne, des dieux et des sentiments humains. Les plus anciennes remontent aux x<sup>e</sup> et xii<sup>e</sup> siècles, mais la majorité d'entre elles ont été créée entre le xiii<sup>ème</sup> et le xiv<sup>ème</sup> siècles, pendant la domination germanique. Les thèmes sombres dominent, notamment le triste sort des paysans opprimés. » CHAMPONNOIS Suzanne, LABRIOLLE François de, *Estoniens, Lettons, Litvaniens, Histoire et destins*, Crozon, Armeline, 2004, p. 71.

<sup>594</sup> MADIOT, Béatrice, « La Lettonie et l'Europe : identité nationale et mémoire collective », *Connexions* 2005/2, n° 84, p. 116.

<sup>595</sup> *Ibid.*, p. 116.

« Aujourd’hui les dāinas sont le plus grand et le plus important héritage culturel restant et préservé du passé du peuple letton – notre histoire a surtout été écrite par les envahisseurs germains et elle est très limitée, les dainas sont donc notre propre écriture [de notre Histoire] et la mémoire de notre nation<sup>596</sup> ! »

En 2003, les membres de Skyforger enregistrent l’album *Zobena Dziesma* (« chants de l’épée »), qui est produit avec l’aide de la fondation nationale pour la culture lettone<sup>597</sup>. Les titres, enregistrés uniquement avec des instruments traditionnels (dont le kokle, cordophone de type cithare ; le ģīga qui « dans sa forme la plus primitive et ancienne est une boîte en bois avec une ou deux cordes jouées à l’archet<sup>598</sup> » ; des flûtes à bec, cornemuses et percussions) et les voix des musiciens, sont principalement basés sur l’histoire du pays, notamment martiale comme le titre de l’album l’indique. Ce n’est pas le premier album que Skyforger consacre à ce sujet. Le titre de leur premier album *Kauja pie Saules*<sup>599</sup> (« bataille du Soleil ») fait référence à l’histoire médiévale de la Lettonie. Le titre « *Kauja pie Saules* » est inspiré par la bataille ayant opposé les Porte-Glaive et les Lithuaniens en 1236 près de Šiauliai, lors des croisades visant à évangéliser les Pays Baltes<sup>600</sup>.

L’album suivant, *Latviešu Strēlnieki*<sup>601</sup>, est un hommage aux tirailleurs lettons s’étant illustrés durant la première Guerre mondiale, notamment dans le conflit ayant permis la première indépendance de la Lettonie après sept siècles d’occupation et avant que les Pays Baltes soient annexés par l’U.R.S.S.<sup>602</sup>. Ces corps d’armée sont aujourd’hui encore des symboles de la fierté nationale lettone<sup>603</sup>. Les albums de Skyforger empruntent des mélodies et paroles (en quatrains) à plusieurs *dāinas* comme nous le confirme Pēteris Kvetkovskis :

---

<sup>596</sup> Extrait de notre entretien avec le musicien, voir annexe VI p. 315. « Today Dainas are the biggest and most important cultural heritage of all Latvian people left and preserved from our past - our history is mostly written by German invaders and it is very scarce, so Dainas are our own writing and memory of our nation! » Nous traduisons.

<sup>597</sup> SKYFORGER, *Zobena Dziesma*, Indépendant, 2003.

<sup>598</sup> Extrait de notre entretien avec le musicien, voir annexe VI p. 315. « In its most primitive and olden form it is a wooden box with one or two strings, played with bow ». Nous traduisons.

<sup>599</sup> SKYFORGER, *Kauja pie Saules*, II Moon, 1998.

<sup>600</sup> CHAMPONNOIS Suzanne, LABRIOLLE François de, 2004, *op. cit.*, p. 304.

<sup>601</sup> SKYFORGER, *Latviešu Strēlnieki*, Folter Records, 2000.

<sup>602</sup> MADIOT Béatrice, 2005/2, *op. cit.*, p. 119.

<sup>603</sup> PLASSERAUD Yves, « Riga : la cohabitation de sociétés rivales », *Revue germanique internationale*, no 11, 2010, p. 148-149.

« Ces mélodies sont tout d'abord apparues dans nos titres metal et puis nous avons décidé de les enregistrer dans leur version entièrement folk telles qu'elles sont connues. Nous aimons expérimenter et incorporer de vieilles mélodies folk à notre musique heavy [metal], elles ajoutent ce feeling folklorisant au groupe et une certaine atmosphère, du moins c'est comme cela que nous le pensons<sup>604</sup>. »

L'enregistrement débute par un chant dans un style militaire sur le titre « *Latviešu Strēlnieki* ». Il s'agit en fait d'un emprunt au chant populaire « *Div dūjiņas gaisā skrēja* » qui fait entendre les voix sans accompagnement. Contrairement à d'autres exemples que nous avons pu voir plus haut, les éléments tirés des sources musicales traditionnelles ne sont pas mis en marge chez Skyforger, mais plutôt bien intégrés au fond Black Metal. Ainsi, nous pouvons entendre le blast beat à la batterie à de très nombreuses occasions, quant au tremolo picking des guitares, il est utilisé quasi systématiquement à l'exception de quelques interventions de guitare soliste, plus proches du langage Heavy Metal, par exemple dans « *Sešas Āprāta Dienas* » (1'14"). Après un break, la batterie joue un blast beat très rapide, accompagnée par les guitares en tremolo picking, auxquels se superposent des sons de mitraillettes (3'06"). La véhémence de ce passage corrobore l'idée de Frédérick Martin selon laquelle le tremolo picking serait une « métaphore de mitraillage<sup>605</sup> ». Ensuite, un thème, probablement tiré d'une *daīna*<sup>606</sup>, est joué par les guitares (3'52" à 4'25"). Notons que cette mélodie est également présente dans l'album acoustique *Zobena Dziesma*, sous le titre « *Zirgi Zviedza* », chanté par les musiciens. Enfin, précisons également que les titres sont très souvent ponctués d'interventions de flûte à bec, introduisant des mélodies que l'on peut imaginer puisées dans le riche répertoire letton.

Dans la figure 75 ci-dessous, nous voyons comment Skyforger utilise, de manière simple, la *daīna* « *Prūšu Meita* » dans son titre « *Dzīves vismelnākā stundā* ». Le thème, qui devient ici un riff, est joué en tremolo-picking, soutenu par la seconde

---

<sup>604</sup> Extrait de notre entretien avec le musicien, voir annexe VI p. 315. « Those melodies first appeared on our metal songs and then we decided to record them in full folk versions as they are known. We love to experiment and incorporate old folk melodies into our heavy music, they add that folkish feeling to the band and some atmosphere, at least we think that way. »

<sup>605</sup> MARTIN Frédérick, 2005, *op.cit.*, p. 107.

<sup>606</sup> Bien qu'il existe un site permettant d'identifier ces chants traditionnels à partir des paroles (<http://www.dainuskapis.lv>), leur nombre conséquent ne garantit pas toujours une recherche fructueuse. Nous nous basons donc sur le caractère et les caractéristiques similaires de ce répertoire afin d'avancer si il s'agit oui ou non de citations.

guitare et la basse qui servent de base harmonique. C'est grâce à la simplicité de ce passage que la mélodie est très reconnaissable et bien mise en valeur.

The image displays a musical score for a guitar riff. It is organized into two systems of staves. The first system includes staves for Percussion, Bass, and two Guitars. The second system includes staves for Percussion, Bass, and two Guitars, with a tempo marking of quarter note = 165. The music is in 4/4 time and features a complex guitar riff with many accidentals and a simple bass line.

Figure 79. riff « Prūšu Meita » dans le titre « *Dzīves vismelnākā stundā* » de Skyforger (0'27" et 1'38").



Enfin, le groupe norvégien Windir a une approche similaire à celle de Skyforger, à l'exception qu'il n'introduit pas de mélodies ou paroles issues des traditions musicales du pays, mais cherche plutôt à créer son propre langage, s'éloignant parfois des codes du Black Metal. L'album *1184*<sup>607</sup> est un récit musical de la bataille navale de Fimreite ayant eu lieu en l'année 1184, dans la région de Sogndal<sup>608</sup>, dont le groupe est originaire.

Figure 80. Riff principal de « *Journey to the End* » de Windir.

Ci-dessus figure le riff principal du titre « *Journey to the End* » (« voyage vers la fin ») qui clôt l'album *1184*. Le titre fait entendre plusieurs riffs très mélodiques, construits sur des arpèges (comme l'exemple de la figure 80 ci-dessus). On peut entendre les techniques caractéristiques du Black Metal, mais aussi la voix chantée, donnant dans ce morceau un caractère épique au texte guerrier. Ce titre a la particularité de se conclure par une longue plage électronique, à la manière des groupes de Black Metal ayant exploré le genre musical *Ambiant*, hérité des productions de Brian Eno. En effet, au milieu des années 1990, sous l'impulsion de Burzum, notamment de l'album *Filosofem*, de nombreux musiciens tentent d'exporter leur créativité hors des frontières du Black Metal, en enregistrant en parallèle des albums dit *Ambiant Black Metal*. Si les techniques instrumentales Black Metal sont délaissées, les thèmes de prédilection et les recettes mélodico-harmoniques sont conservés dans ces enregistrements. Parmi eux nous pouvons citer les albums du bassiste norvégien Mortuus, ancien membre d'Emperor, le projet Neptune Towers de Fenriz, ou encore Wongraven, one man band de Sigurd Wongraven, alias Satyr de Satyricon.

<sup>607</sup> WINDIR, *1184*, Head Not Found, 2001.

<sup>608</sup> MUSSET, Lucien, *Les Peuples Scandinaves au Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 1951, p. 200.

Dans ce deuxième chapitre consacré aux vastes sujets que sont les spiritualités, les croyances et les identités chez les artistes de Black Metal, nous avons pu observer avec quelle véhémence ces derniers se sont employés à attaquer, critiquer, et ridiculiser la religion, notamment chrétienne, sans pour autant, pour certains, réussir à se départir d'elle complètement. Ce paradoxe attirance/répulsion s'illustre à travers de nombreux thèmes déployés dans l'imaginaire Black Metal. Cet imaginaire, riche et complexe, résolument transgressif, est déployé musicalement, visuellement et textuellement, en opposant et/ou adjoignant religion chrétienne, satanisme et identité, procédant ainsi à une exploration de sa « part du Diable ».

Ce n'est pas le fruit du hasard si, au sein de son obsession pour la croyance, le Black Metal fait une place de choix à la mythologie scandinave, Mircea Eliade en souligne le caractère fondamentalement pessimiste :

« Dans son effort pour abolir les valeurs chrétiennes et retrouver les sources spirituelles de la « race », c'est-à-dire du paganisme nordique, le national-socialisme a dû nécessairement s'efforcer de ranimer la mythologie germanique. Or, dans la perspective de la psychologie des profondeurs, pareille tentative était proprement une invitation au suicide collectif ; car l'*eschaton* annoncé et attendu par les anciens Germains est la *ragnarök*, c'est-à-dire une « fin du monde » catastrophique ; elle comporte un combat gigantesque entre les dieux et les démons, qui s'achève par la mort de tous les dieux et tous les héros, et par la régression du monde dans le chaos. [...] substituer au christianisme la mythologie nordique, c'était remplacer une eschatologie riche en promesses et en consolations [...] par un *eschaton* franchement pessimiste<sup>609</sup>. »

Nous pourrions ici aisément substituer les mots « Black Metal » au « national-socialisme », tant cette description sied au genre musical. D'ailleurs, même si la vision décrite par Eliade est aujourd'hui remise en question par les spécialistes<sup>610</sup> et certains musiciens<sup>611</sup>, il semble que la plupart des artistes Black Metal veillent

---

<sup>609</sup> ELIADE Mircea, 1957, *op. cit.*, p. 25.

<sup>610</sup> Régis Boyer nous présente la *Völuspá* comme un texte qui dépeint « en images grandioses, [...] [le] Ragnarök, consommation des puissances du destin. [...] Il importe pourtant de préciser que malgré cela tout n'est pas absolument fini. Cette manière de jugement dernier, ce retour au vide et au chaos [...] ne constituent pas le terme de l'Histoire, car un renouveau succèdera à l'Apocalypse. [...] Il faut considérer les Ragnarök comme une formidable catharsis. » BOYER Régis, R/2004, *op. cit.*, p. 352.

<sup>611</sup> Le musicien Einar Selvik explique toujours à ses spectateurs, lorsqu'il joue son titre « *Völuspá* », que le poème éponyme sur lequel celui-ci est basé, doit être considéré comme un cycle qui se répète à l'infini et que le Ragnarök dont il est question ne doit pas être confondu avec l'Armageddon biblique. Vidéo Youtube d'Einar Selvik se produisant à l'édition hivernale du festival Castlefest aux Pays-Bas. <https://www.youtube.com/watch?v=zbT8vzX4sZY>. Consultée le 23/08/2018.

en tirer une lecture en adéquation avec leur propre vision du monde. Nous aurons pour but, dans notre troisième et dernier chapitre, de faire la lumière sur cette vision en tentant de montrer comment les artistes construisent et perçoivent un univers profondément nihiliste.



Figure 81. Allan Averill de Primordial, en concert à Lyon le 29 avril 2017. (Photographie personnelle)

### **Chapitre III : Black Metal : entre expression et introspection**

Lorsqu'il fait face à une « tribune » (par exemple sur scène face au public, lors d'interviews etc.) le Black Metal se montre souvent volubile. Soit il s'agit de montrer à tous en quoi il est différent du « reste » et quels sont ses codes, soit de s'épancher sur les passions qui animent ses pratiquants. Dans ce troisième chapitre, nous verrons, une fois de plus, que le Black Metal est paradoxal et toujours avide de transgression. Les revendications se juxtaposent, parfois au sein d'un même groupe, entre expression d'idéaux d'éthique et d'élitisme, et cheminement personnel introspectif. Nous verrons également l'importante place occupée par la notion d'authenticité.

Dans une première partie, nous verrons comment, au fil des années, avec la multiplication des scènes, sous-genres et le nombre toujours croissants de groupes, le Black Metal a développé une éthique qui lui est propre, engendrant un flot supplémentaire de codes et de références inédites. Cette codification, parfois poussée à l'extrême par certains individus, a favorisé l'adoption d'un « élitisme », visant à renforcer cette séparation. Nous verrons ensuite, comment cette notion a fait alors surgir un combat idéaliste opposant le mainstream et l'underground.

Dans une seconde partie, il sera question des rapports nombreux entre Black Metal et Romantisme. Grâce à cette forme supplémentaire d'expression, mais aussi d'introspection, nous observerons comment le genre utilise les références et les thèmes chers au XIX<sup>ème</sup> siècle, afin d'élever son langage et d'enrichir son esthétique. Nous analyserons en détail les rapports à la littérature, mais aussi à la musique et enfin, nous tenterons d'illustrer en quoi l'individu lié au Black Metal peut être qualifié de postromantique.

## 1. Pour une éthique du Black Metal

Le Black Metal, en tant que genre musical, est soumis à un certain nombre de règles lui permettant de rester identifiable en tant que tel, et de conserver une certaine unité, qu'il soit joué en Norvège ou en Chine. En effet, comme nous avons pu le voir dans notre premier chapitre, le Black Metal, dès sa création, a été fortement codifié, notamment par celui qui est très largement considéré par son créateur, Euronymous de Mayhem. Ces codes, rappelons le, sont d'ordre musical et technique, sémiotiques ainsi que regroupés en tant qu'hyper-règles. Alors que nous les avons déjà bien observés dans le contexte de la création et de la cristallisation du genre, qu'en est-il par la suite ? Le caractère transgressif qui les accompagnait s'est-il épuisé ? Les codes se sont-ils transformés ? Nous verrons dans cette partie comment les artistes Black Metal ont construit, à partir des bases lancées dans les années 1990, de nouveaux sous-genres, venant tour à tour transgresser ses règles, les réinterpréter ou encore les renforcer. En d'autres termes, nous observerons l'« éthique Black Metal », ou du moins la perception que les musiciens et fans ont de cette notion.

Tout d'abord, rappelons que le Black Metal est apparu à l'échelle de scène, ou plutôt de « cercle ». Or, le principe du cercle est qu'il est nécessairement fermé. En effet, comme l'écrit Fabien Hein :

« le black metal, plus encore que le death metal, semble chercher à tenir les non-initiés à l'écart. Là où le death metal affiche une imagerie très crue, le black metal se complait dans l'obscurité. [...] Là où les logos des groupes death metal sont relativement simples et lisibles, ceux des groupes black metal sont quasiment illisibles. Le black metal aime à cultiver le mystère et à préserver son caractère underground dans un périmètre réduit, réservé aux seuls initiés<sup>612</sup>. »

À ce phénomène de repli, s'ajoute alors une forme de territorialité, dont découle une éthique, ainsi que l'explique Michel Maffesoli :

« c'est parce qu'il y a partage d'un même *territoire* [en italiques dans le texte] (qu'il soit réel ou symbolique), que l'on voit naître l'idée communautaire et l'éthique qui lui est corollaire<sup>613</sup>. »

---

<sup>612</sup> HEIN Fabien, 2004, *op. cit.*, p.62.

<sup>613</sup> MAFFESOLI Michel, *Le Temps des tribus*, Paris, La Table Ronde, 1988, R/2000, p. 37.

Certains groupes et musiciens, fascinés par le phénomène de rupture avec le Death Metal et la musique en découlant, ont en effet œuvré afin que le Black Metal demeure un genre sous-terrain, qu'ils pourraient préserver comme un écosystème fragile, un territoire qui leur serait propre. Car en effet, bien conscients que la médiatisation intense dont le genre a fait l'objet – suite aux incendies d'églises du début des années 1990, l'éclatement de l'Inner Black Circle après la mort d'Euronymous et l'emprisonnement de Vikernes – pouvait provoquer la fin du caractère confidentiel du Black Metal, certains se sont employés à lui redonner une identité secrète.

#### a. Black Metal et élitisme

Dans certains cas, les musiciens et auditeurs de Black Metal, mettent un point d'honneur à distribuer et véhiculer une musique difficile d'accès pour « la masse ». C'est alors que nous voyons poindre, dans leur discours, des vellétés d'élitisme. Il est, comme nous l'observerons, pour certains, plus important de garder le genre « sous-contrôle » afin qu'il n'arrive pas aux « mauvaises oreilles ». Cette propension au « sectarisme musical », est sans doute le fruit d'une réaction violente à la trop forte et soudaine exposition médiatique dont il fit l'objet. Le genre se voit donc, durant les années 2000 notamment, face à un nouveau schisme, avec d'un côté les individus « puristes », laudateurs du « True Black Metal » (« vrai Black Metal ») et de l'autre, ceux qui suivent le moteur de la création expérimentale et de l'évolution du discours. Comme nous le raconte Tom G. Warrior :

« Au début des années 2000, on aurait dit que le Black Metal était une scène à deux vitesses. Dans les magasins de disques, il y avait un nombre incalculable de CD Black Metal, trop pour tous les écouter, mais pour la plupart d'entre eux, on ne pouvait pas les différencier. Ils se ressemblaient tous, ils avaient tous le même son, on ne pouvait pas lire les logos... puis il y avait une autre partie de la scène comme Emperor ou Enslaved par exemple, qui avait décidé, sur la base du Black Metal « voyons ce que l'on peut faire ». Et pour survivre, une scène doit faire ça, parce que tous ces groupes répétitifs, ont-ils trouvé des auditeurs ? C'est juste une masse absolue de

musique identique. [...] puis cette autre partie de la scène a essayé de voir où le Black Metal pouvait aller, comment le développer<sup>614</sup>. »

En effet, comme nous le verrons dans les points suivants, si certains groupes ont tenté de s'affranchir des règles trop restrictives de la scène norvégienne originelle, d'autres ont, au contraire, suivi les codes d'Euronymous, même si cela revenait à produire une musique sans trop d'originalité, au sein de laquelle nous trouvons tout de même quelques groupes présentant de l'intérêt.

- Le True Black Metal, ou la question de l'authenticité

L'idée d'authenticité est tout d'abord véhiculée par les groupes issus de la scène norvégienne du début des années 1990. Étant donné que les groupes ayant fait partie de l'Inner Black Circle sont responsables de la création du langage Black Metal, la question de l'authenticité en ce qui concerne leurs premiers enregistrements n'a pas lieu d'être débattue : ils *sont* le *True Black Metal*. Ceux qui ont choisi de s'éloigner du langage de cette scène l'ont fait assez rapidement, en explorant des univers musicaux différents. Certains musiciens s'accrochent farouchement au qualificatif « true », qui dans ce contexte est fortement lié à la condition d'unicité : il ne peut y avoir qu'un seul « vrai » Black Metal : sous sa forme originelle. Mayhem par exemple, qui change son nom pour « The True Mayhem » après quelques années, en raison de l'apparition d'un grand nombre de groupes homonymes, treize en tout, en plus des 22 groupes qui utilisent « mayhem » dans leur nom<sup>615</sup>.

Face à l'inévitable fragmentation esthétique du genre, des groupes ont donc adopté une forme de fondamentalisme, quelque peu similaire à celui que nous avons décrit dans notre premier chapitre alors que le Lite Metal commençait à

---

<sup>614</sup> Propos du musicien recueillis lors de l'entretien du 26 février 2018 à Zurich. « In the early 2000's, it seems like Black Metal was a two part scene. In record stores, there were countless Black Metal CDs, too many to listen to them all, but most of them, you couldn't tell them apart. They all looked the same, they all sounded the same, you couldn't read the logo...then there was another part of the scene like Emperor for example or Enslaved, who decided, on the basis of Black Metal "let's see what we can do". And in order to survive, a scene probably has to do this, because all of these repetitive bands, did they find listeners? It's just a sheer mass of identical music. [...] then the other part of the scene tried to see where Black Metal could go, how to develop it. » Nous traduisons.

<sup>615</sup> Recherche par nom de groupes, tous genres confondus sur *Metal Archives*, le 1/09/2018.

connaître le succès. Ce fondamentalisme est représenté en premier lieu par les groupes auto-intitulés *True Norwegian Black Metal*.

Cette étiquette vient à l'origine d'une plaisanterie de mauvais goût, véhiculée par Darkthrone sur le premier pressage de son album *Transilvanian Hunger* en 1994. Au dos de l'album, figurait l'inscription « Norsk Arisk Black Metal » (« Black Metal Norvégien Aryen »).



Figure 82. Dos de la pochette originale de *Transilvanian Hunger* de Darkthrone.

Prenant conscience de la provocation inutile que constitue cette inscription, la maison de disque Peaceville ne conserve, par la suite, que l'inscription « True Norwegian Black Metal », qui figure par ailleurs sur les pochettes de nombreux groupes norvégiens, parmi lesquels Tsjuder, 1349, Carpathian Forest ou encore Taake. L'inscription est également accompagnée des mentions « anti-human » et « anti-life » (« anti-humain » et « anti-vie »), afin de renforcer encore l'aspect nihiliste, que les groupes voient comme l'une de leurs principales positions thématiques.



Figure 83. Logo True Norwegian Black Metal.



Musicalement, il n'est pas réellement possible de différencier le True Black Metal, si ce n'est en listant les omissions qui le caractérisent : pas ou peu de claviers (sauf durant les introductions, toujours avec parcimonie), qui, pour les musiciens de cette mouvance, caractérisent l'aspect « commercial ». Le son demeure le plus sale possible – du moins jusqu'au début des années 2000 – au plus proche des enregistrements antérieurs de Mayhem par exemple. La virtuosité est généralement absente. Enfin, les thèmes continuent à cerner le satanisme et l'occulte, la guerre, le nihilisme et la misanthropie. Cependant, le style musical du True Norwegian Black Metal évolue peu à peu, mettant aujourd'hui en avant sa grande rapidité d'exécution, mais surtout sa puissance et son attitude brutale « sans compromis » de « rouleau compresseur musical ». Nous pouvons par citer parmi les plus probants exemples de cette esthétique, « *Hellfire* » (« feu infernal ») de 1349, extrait de l'album éponyme<sup>616</sup> ou encore le morceau « *Nordbundet* » (« lié au Nord ») de Taake, tiré de *Noregs Vaapen*<sup>617</sup> (« l'arme de la Norvège »).

Dans la recherche d'authenticité, des scènes se développent, au début des années 1990, sur le modèle de l'Inner Black Circle. C'est par exemple le cas des Légions Noires en France.

La date de naissance exacte du premier groupe de Black Metal français est difficile à déterminer de manière précise. Selon Dayal Patterson, Les Légions Noires auraient été créées autour de l'année 1991, « l'idée aurait en effet mûri, après la conception quelques années plus tôt<sup>618</sup>. » Le premier groupe de ce cercle est Belkètre, qui existait déjà depuis 1989 sous le nom Chapel Of Ghouls, alors plus influencé par le Death que le Black Metal<sup>619</sup>. Suivent les groupes Mütiilation et Torgeist en 1992, and Vlad Tepes in 1994<sup>620</sup>. Les Légions Noires sont composées d'environ dix à quinze musiciens, sans qu'aucune certitude ne permette de le confirmer<sup>621</sup>. Leur fonctionnement, du moins à leurs débuts, est semblable à celui la scène norvégienne. Cependant, alors que cette dernière va se

---

<sup>616</sup> 1349, *Hellfire*, Candlelight Records, 2005.

<sup>617</sup> TAAKE, *Noregs Vaapen*, Svartekunst Produksjoner, 2011.

<sup>618</sup> PATTERSON Dayal, 2013, *op. cit.*, p. 322-323. « the idea actually came to fruition, having been conceived some years earlier. » Nous traduisons.

<sup>619</sup> *Ibid.*, p. 323.

<sup>620</sup> *Ibid.*, p. 323.

<sup>621</sup> *Ibid.*, p. 324.

populariser, Les Légions Noires vont rester dans l'ombre, cultivant le mystère autour de leur musique, ainsi que de leurs identités, avant de disparaître, de la même façon subite dont elles avaient fait surface.

Les groupes laisseront cependant des enregistrements à la postérité, bien que Belkètré, Torgeist et Vlad Tepes n'aient produit aucun album durant les années 1990, et n'aient pas non plus été signés par une maison de disque, aussi petite soit-elle, préférant probablement les échanges de démos sur cassette avec des personnes de leur connaissance. Les principaux témoignages du langage musical et de l'esthétique des Légions Noires dans les années 1990 sont quelques albums *split*\* – parus après la dissolution du groupe qui a eu lieu courant 1996<sup>622</sup> – et un fanzine intitulé *The Black Plague*, sous-titré *The first chapter (and maybe the last)* (« La Peste Noire – Premier chapitre et peut-être le dernier »).



Figure 84. Page de couverture du fanzine *The Black Plague*, édité et distribué par LLN en 1995.

Dans *The Black Plague*, Lord Meyhna'ch, unique member de Mütiilation écrit :

« Nous nous sommes battus pendant longtemps contre les modes pour créer un genre d'ordre noir dans la scène Black Metal. [...] Nous sommes fatigués et gavés par cette guerre sans fin alors que l'intégralité de l'infrastructure

<sup>622</sup> *Ibid.*, p. 325.

black metal est pourrie par l'argent, dirigée par les modes. [...] Les gens du « milieu black metal » savent que nous sommes différents et c'est un grand pas en avant<sup>623</sup>. »

Notons cependant que Lord Meyhna'ch a reformé Müttilation à deux reprises, en contradiction avec ses principes des années 1990. Le musicien pourtant « anti-modes » s'est d'ailleurs produit au Hellfest en 2016.

En ce qui concerne la musique des Légions Noires, nous pouvons dire que son esthétique est principalement orientée autour des mêmes codes que pour le True Norwegian Black Metal, avec une emphase particulière sur la production sonore<sup>624</sup>. En effet, lorsque nous écoutons par exemple le titre de Vlad Tepes « *Wladimir's March/Massacre Song From the Devastated Lands* » (« la marche de Wladimir/chanson de massacre des terres dévastées ») extrait de l'album split *March to the Black Holocaust*<sup>625</sup>, c'est avant tout la qualité sonore lo-fi, proche du necro sound des premiers enregistrements de Burzum qui frappe. Sans aucun doute, la production sonore est l'un des principaux facteurs qui participent à limiter la diffusion du Black Metal à une plus large audience. Plus la production d'un album est propre, plus il a de chance, selon les musiciens « élitistes », de devenir mainstream.

L'éthique des Légions Noires, bien que sa portée soit aujourd'hui très minoritaire, est néanmoins vivace. En effet, lors d'un entretien avec un musicien français en 2016, ce dernier nous a expressément demandé de ne pas divulguer ni son pseudonyme, ni son nom, ni celui de ses groupes. Selon lui, il était impossible de trouver la moindre trace de son activité musicale sur internet, car il avait veillé à ne distribuer ses enregistrements qu'à « des personnes de confiance qui sauraient apprécier la musique et qui la garderaient underground » selon ses propres

---

<sup>623</sup> LES LEGIONS NOIRES, *The Black Plague*, fanzine, 1995, p. « We've been fighting for a long time against trends to create a kind of black order in the Black Metal scene. [...] We are tired and fed up of this War without end as the whole black metal "infrastructure" is now rotten by money, ruled by trends. Today we've stopped those activities to break away from the world, from the life. [...] People from the "Black Metal milieu" know that we are definitely different and that's a big step forward. » Nous traduisons.

<sup>624</sup> Nous avons consacré une communication à la scène Black Metal française, plus particulièrement aux cercles qui la composent. « The French Black Metal Scene: History and Influence », *Popular Music Future IASPM UK & Ireland Branch*, Cardiff University School of Music, 10-11 septembre 2015.

<sup>625</sup> BELKETRE/VLAD TEPES, *March to the Black Holocaust*, album Split, Embassy Productions, 1995.

souhait. Par ailleurs, bien qu'il ait accepté de répondre à nos questions, il a cependant vivement désapprouvé le présent projet : « Essayer de décrypter le Black Metal, c'est le gâcher. Le Black n'est pas fait pour être expliqué, il est fait pour être vécu, il faut en faire l'expérience soi-même et pour soi uniquement. » Il s'agit ici pour ce musicien, comme c'était le cas pour Les Légions Noires, de « rester dans l'ombre » afin de réduire la visibilité de ses activités, et de mieux pouvoir choisir qui a accès à sa musique. De plus notons qu'il nous informe ne s'être produit qu'une seule fois en concert et ne souhaite pas reconduire l'expérience.

Cette volonté de choisir et former sa propre élite n'est certainement pas un cas isolé dans le Black Metal. Certains musiciens, pensant suivre la lignée d'Euronymous, semblent oublier que ce dernier était avant tout un commerçant, ayant capitalisé sur l'aspect subversif du genre, notamment en ouvrant un magasin et en y distribuant les albums des groupes membres gravitant autour de son cercle.

- Réduire la visibilité

Les groupes désireux de cultiver l'aspect underground du Black Metal tentent également de réduire sa visibilité. Ne pas s'afficher et effectuer de promotion sur internet ne représente qu'un seul aspect de ce refus de visibilité. En effet, nous pouvons décrire ce refus selon trois modalités. Premièrement, de nombreux groupes ne se produisent pas, ou ne se sont jamais produits, sur scène c'est le cas pour les groupes Burzum ou Darkthrone, pourtant bien connus de tous les amateurs de Black Metal.

Deuxièmement, certains choisissent de rester anonymes. Enfin, certains groupes rendent la lecture de leurs textes et/ou de leurs logos difficiles. Dans de nombreux cas, par exemple chez Hate Forest ou encore Gorgoroth, les paroles ne sont jamais inscrites dans le livret des albums, et sont introuvables en ligne. Le procédé émane, selon nous, aussi du fait que ces groupes ne souhaitent pas que leurs paroles fassent l'objet de trop d'analyses. Quand la lecture n'est pas impossible, elle est rendue difficile. Par exemple, Taake fait figurer les textes dans les livrets, mais en alphabet runique. La translittération en est laborieuse et donc la

compréhension est rendue difficile. Enfin l'élément clef de cette volonté de limiter l'accès aux paroles réside dans leur écriture dans la langue natale du groupe. Si des langues telles que le norvégien ou le suédois peuvent être traduites sans excessive difficulté, il en va autrement pour le russe ou les langues anciennes. Notons cependant que l'emploi de langues moins internationales que l'anglais revient surtout à une volonté de mettre en avant l'identité nationale et les racines culturelles d'un groupe, même si les deux procédés ne s'excluent pas.

Les logos des groupes, qui sont en quelque sorte eux-mêmes des artworks, représentent un élément de caractérisation direct de l'identité Black Metal d'un groupe. À leur propos, Nicolas Walzer écrit :

« Les logos du black metal répondent à une esthétique et des dogmes davantage codés que les autres styles de metal. La symétrie est très importante ainsi que les polices à contours aiguisés. Aiguisés comme les armes que brandissent les musiciens sur les photos. [...] Le message du logo se doit d'être la marque du groupe, son estampille d'intégrité<sup>626</sup>. »

Cependant, ils apparaissent également comme un moyen détourné utilisé afin de complexifier la lecture. Dans les quatre figures ci-dessous, nous pouvons voir les logos des premiers groupes de la scène norvégienne : Mayhem, Emperor, Immortal et Darkthrone. Nous n'avons pas fait figurer Burzum car le groupe n'a jamais eu le même logo en fonction des différents albums, préférant utiliser des typographies plus classiques.



Figure 85. Logo de Mayhem



Figure 86. Logo d'Emperor

---

<sup>626</sup> WALZER Nicolas, 2010, *op. cit.*, p. 96.



Figure 87. Logos d'Immortal



Figure 88. Logo de Darkthrone

Souvent, les logos sont conçus de manière à rappeler ou à incorporer des éléments spécifiques. Par exemple, logo initial d'Immortal, ainsi que celui de Darkthrone, montrent tous les deux un pentacle en leur centre. Celui de Mayhem rappelle les ailes d'un dragon ou d'une chauve-souris. Le logo d'Emperor a la particularité de respecter « une symétrie parfaite dans sa structure » aussi « nous pouvons également lire « Emperor » en plaçant le logo entier dans un miroir. Il est donc construit avec une double symétrie qui inclut une inversion<sup>627</sup>. » Ce dernier fut conçu par l'artiste belge Christophe Szpajdel qui s'inspire beaucoup de la nature pour créer ses œuvres, comme le montrent par exemple, les logos des groupes Aifur (Suède) et Lost Inside (États-Unis).

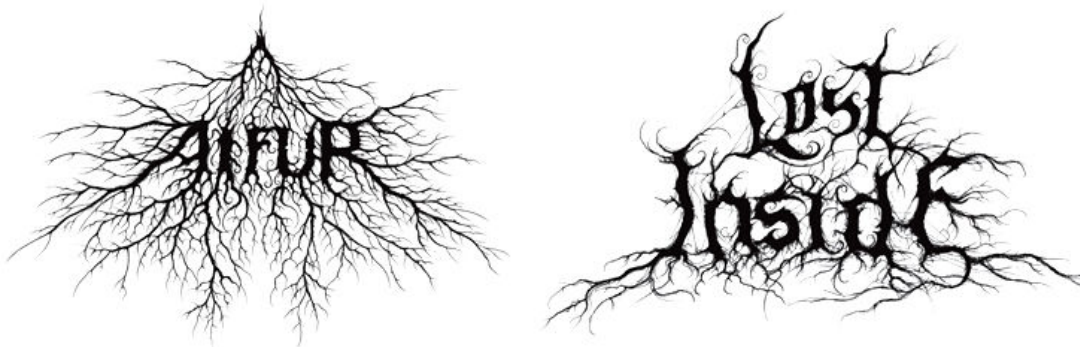


Figure 89. Logos réalisés par Christophe Szpajdel pour les groupes Aifur et Lost Inside.

<sup>627</sup> COUDERT Gwenn, *Black Metal et art contemporain, tout détruire en beauté*, Rosières en Haie, Camion Blanc, 2012, p. 284.

La particularité des logos de Black Metal est donc que ces derniers sont souvent difficiles à déchiffrer. Ils sont également basés sur une symétrie, créant parfois l'impression d'une présentation de palindrome.

Immortal abandonne son logo initial, trop difficile à reconnaître considérant la renommée que le groupe acquiert au fil des albums.

Le logo de Darkthrone demeure un prototype, au sein de la scène originelle, des visuels qui seraient adoptés plus tard par de nombreux groupes dans le monde entier. À titre d'exemple, nous faisons figurer ci-dessous le logo du one-man-band Leviathan, lui aussi construit sur une symétrie, que l'on « reconnaît » plutôt qu'on le « lit ».



Figure 90. Logo de Leviathan.

- Les références à Nietzsche dans la culture Black Metal

Dans son article « Si Nietzsche vivait aujourd'hui il écouterait du metal », Nicolas Walzer souligne l'attrait des amateurs de Black Metal pour le philosophe, en raison du caractère subversif de ses écrits<sup>628</sup>. Il tente également de montrer le parallèle entre la « volonté de puissance » qui intervient souvent dans ses ouvrages et leurs répercussions chez de nombreux amateurs de Black Metal. Walzer pointe notamment comment « la dimension réactionnaire du philosophe se retrouve dans le Black Metal selon sept critères majeurs :

1. Antisystème et antidoctinaire. [...]
2. Infatigable marcheur. Il est en perpétuelle recherche d'énergie [...]
3. Toujours paradoxal. [...]

---

<sup>628</sup> WALZER Nicolas, « Si Nietzsche vivait aujourd'hui il écouterait du metal », *Émulations*, n° 4, 2011, en ligne à l'adresse <http://www.revue-emulations.net/enligne/Walzer>, p. 2.

4. Anti-État [...] Il s'oppose à l'instinct grégaire et à la « morale de troupeau » que les métalleux entendent comme de l'anticonformisme.
5. Subversif radical [...]
6. Figure du penseur isolé, incompris et raillé par ses contemporains ce qui renforce le processus d'attachement et d'identification de la part d'une subculture qui se pense incomprise.
7. Contemplatif de la Nature en lien à son rejet de la « masse ». Comme Rousseau qui subissait les quolibets, Nietzsche se tourne vers la Nature et tend à la misanthropie. Egalement, certains métalleux prônent un type de vie à l'écart de la société (même s'ils sont surtout urbains). Comme Schopenhauer, attirés par la misanthropie, ils sont rattrapés par leur volonté de partage d'affinités<sup>629</sup>. »

Ces sept aspects sont effectivement très proches de l'éthique que développent les groupes de Black Metal durant les années 1990. Notons que le troisième, « toujours paradoxal » entre souvent en conflit avec les autres propositions, ce qui renforce d'autant plus son importance. Nous verrons les deux derniers critères plus en détail dans la partie suivante.

En termes d'applicabilité de la philosophie nietzschéenne au Black Metal, l'attrait qui selon nous séduit le plus les Black Métalleux, est incontestablement lié à la complexité des écrits de Nietzsche. L'auteur allemand est, nous ne pouvons pas le nier, l'artisan d'écrits particulièrement difficiles d'accès pour un néophyte. Les références à son sujet sont donc immédiatement le corolaire de l'élitisme que les musiciens prônent parfois. Le fait de se penser comme « incompris » est un état que de nombreux groupes de Black Metal revendiquent, non pas comme un regret, mais plutôt comme une fierté, « le Black Metal n'est pas prosélyte » et cela lui va très bien, il cultive même son exclusion.

Les références à Nietzsche et à ses écrits sont très présentes dans les titres d'albums, et de morceaux. Ainsi, Gorgoroth, qui par ailleurs ne divulgue jamais les paroles de ses titres, produit l'album *Twilight of the Idols – In Conspiracy with Satan*<sup>630</sup> en 2003, en référence au *Crépuscule des idoles* paru en 1888. Le groupe ukrainien Hate Forest publie la compilation *Nietzscheism*<sup>631</sup> en 2005. Il existe aussi des titres faisant référence à l'*übermensch*, « le surhomme » nietzschéen (14 dans les paroles, 19 dans les titres eux-mêmes selon *Metal Archives*). Le philosophe est mentionné 38 fois, Zarathoustra à 16 reprises.

<sup>629</sup> *Ibid.*, p. 3-4.

<sup>630</sup> GORGOROTH, *Twilight of the Idols – In Conspiracy with Satan*, Nuclear Blast, 2003.

<sup>631</sup> HATE FOREST, *Nietzscheism*, Supernal Music, 2005.



Les idées de Nietzsche trouvent également une résonance chez les groupes de NSBM, en raison des allégeances politiques plutôt à droite du philosophe. La misanthropie est également un sujet phare de cette scène, renvoyant à l'idée de « cercle fermé » évoquée plus haut.

Pour finir, selon Nicolas Walzer, les Black métalleux trouvent chez le philosophe un écho particulier à leur musique :

« En effet, **le style de Nietzsche est musical** [en gras dans le texte original], c'est « un opéra wagnérien sans musique » dit Michel Onfray dans ses cours à propos de Zarathoustra. Il représente bien toutes les émotions géniales ou confuses, fulgurantes ou incohérentes, toutes les imperfections et les moments de grâce qui agitent un être humain. Car cette pensée tourbillonnaire passe par tous ces stades : de l'éclatant à l'obscur jusqu'à l'outrancier<sup>632</sup>. »

Nous avons pu voir dans cette première sous-partie, les principaux traits caractéristiques des vellétés élitistes de certains groupes et scènes de Black Metal. Comme nous l'avons observé, la question de l'authenticité est primordiale. C'est pour cela que les groupes ont recours à de nombreux subterfuges allant de la production sonore volontairement grossière, aux références à la philosophie en passant par la réduction de la visibilité de leurs formations, paroles et même logos. Dans la partie suivante, nous nous emploierons à montrer d'où provient cet inlassable questionnement face au thème de l'authenticité.

#### b. La résistance de l'underground face au mainstream

Pour les artistes Black Metal, l'authenticité est synonyme de qualité et de légitimité au sein de la scène. Elle est la base de leur éthique. Cette notion d'authenticité est « débattue » au sein d'une lutte idéologique entre mainstream et underground, ce qui dans une certaine mesure est quelque peu paradoxale, puisque le Black Metal, même lorsqu'il est « populaire » demeure une musique underground comparée à la pop ou au rap. Dans le Metal extrême, selon Christophe Pirenne :

---

<sup>632</sup> WALZER Nicolas, 2010, *op. cit.*, p. 169.

« tout se fait selon des codes manichéens très rigoureux – et par son éloignement du *mainstream* [en italiques dans le texte]. Absents des hit-parades, des médias et des circuits de diffusion traditionnels du rock, ils [les groupes de Metal extrême] restent confinés à un *underground* discret mais planétaire, de sorte que les ventes de certains groupes se chiffrent parfois en dizaines voire en centaines de milliers d'exemplaires<sup>633</sup>.

L'authenticité prend en effet place au sein d'une dichotomie opposant, parmi d'autres thèmes, *mainstream* et *underground*, autrement dit « intégrité conceptuelle » et « frange commerciale », comme l'écrit Nicolas Walzer :

« Les black métalleux tendent à opposer, de manière binaire, des logiques de comportements : intègre/commercial, stéréotypé/authentique, puissant/mou... Dans leurs créations artistiques, ils donnent l'impression de voir le monde en monochrome. Bon nombre opposent constamment noir et blanc, bien et mal, « intégrité conceptuelle » et « frange commerciale », il n'y a pas de demi-mesure<sup>634</sup>. »



Figure 91. Les membres de Dimmu Borgir vêtus de blanc à l'occasion de la sortie de l'album *Abrahadabra*.

Dans la figure ci-dessus, nous pouvons voir les membres du groupe norvégien Dimmu Borgir, qui ont à l'occasion de la sortie de leur album *Abrahadabra*<sup>635</sup> en 2010, définitivement rompu avec la tradition du noir en adoptant des tenues de scènes blanches, abandonnant ainsi symboliquement le « Black » dans leur Metal, aux yeux de nombreux fans.

Cette vision « binaire » est tout particulièrement présente dans l'idée qu'il existe une « jauge qualitative », permettant de séparer « le bon grain de l'ivraie ». Le

<sup>633</sup> PIRENNE, Christophe, *Une Histoire musicale du rock*, Paris, Fayard, 2011, p. 593.

<sup>634</sup> WALZER Nicolas, 2010, *op. cit.*, p. 94.

<sup>635</sup> DIMMU BORGIR, *Abrahadabra*, Nuclear Blast, 2010.

musicien de Black Metal aura, dans certains cas, pour ultime but, de ne jamais être considéré comme « commercial ». Nous observons en effet clairement ce paradoxe : les groupes veulent être appréciés, reconnus, mais par un public « d'élite », selon eux apte à saisir toute la portée de leurs œuvres, et redoutent l'approbation de « la masse », qui symbolise la sortie du genre Black Metal. La notion d'argent présente également un problème éthique : il faut vendre, un minimum, pour continuer d'exister, cependant, si on vend « trop bien » on devient commercial.

Dans cette partie, nous tenterons de montrer où se place la frontière entre mainstream et underground. Pour ce faire, nous verrons tout d'abord comment les artistes perçoivent ces deux notions, ensuite, nous observerons au travers de faits, quels sont les éléments susceptibles de participer au tracé de cette frontière symbolique. Nous verrons aussi, comment un système de distribution de la musique participe à la formation d'un culte de l'artéfact autour des enregistrements de Black Metal.

- Une vision idéalisée de l'underground

Il nous semble que les artistes de Black Metal, comme leurs fans, ont une vision idéalisée de la frontière entre mainstream et underground. Plus que cela, ils paraissent situer cet underground mythique, idéal, authentique, dans un périmètre finalement assez restreint, mais surtout flou. En effet, d'un musicien, d'un auditeur à l'autre, cette notion est extrêmement fluctuante. Par exemple, Darkthrone, que nous pouvons sans hésitation placer dans la catégorie des groupes les plus connus, et sans doute des plus vendus de la scène Black Metal, réfute toute appartenance à une frange mainstream. Fenriz, bien conscient de l'évolution du genre, refuse cependant toute responsabilité dans le processus ayant popularisé le Black Metal :

« Je refuse de passer en cour martiale pour avoir fait de ce mouvement underground une tendance. Si c'est quelqu'un, ce n'est pas nous. Mais je

suppose que la plupart des gens diraient ça. C'est ce que les gens vous demandent habituellement, par exemple: « Comment s'est arrivé? »<sup>636</sup>. »

Le paradoxe est ici bien visible : le musicien ne se sent pas responsable de l'accroissement de la popularité du genre, il est pourtant l'un de ceux qui donnent le plus d'interviews et participent au tournage de plusieurs documentaires consacrés au Black Metal, comme *Until the Light Takes Us*, réalisé en 2008, dont cette citation est extraite.

De manière générale, c'est la médiatisation qui est au cœur de ce conflit : jouer dans un grand festival, passer à la télévision ou être interviewé par un magazine lu par un nombre important de personnes représentent, pour certains, une trahison à l'éthique des années 1990. L'Atrabilaire, musicien de session pour Peste Noire (vielle à roue et sampling) et animateur de la radio underground *Les Chants de Maldoror*, déclare :

« Les Black Légions, nées dans un caveau, nées dans les oubliettes de château, maintenant ils paradent au Hellfest [...] Satan c'est plus du tout subversif. Satan c'est quoi ? Quand Satan parade sur les podiums du Grammy Awards avec Watain, est-ce qu'il fait encore peur ? Quand il est joué sur les bateaux de croisière par Inquisition, est-ce qu'il fait encore peur ?<sup>637</sup> »

Ici, le musicien fait référence, et réprovoque, le retour de Mütilation en 2016, en particulier à sa présence au festival Hellfest, stéréotype du festival Metal mainstream dans l'esprit des Black métalleux<sup>638</sup>. Sa réprobation est encore plus violente, lorsqu'il mentionne Watain aux Grammy Awards<sup>639</sup> ou la présence d'Inquisition au festival 70 000 tons of Metal, se déroulant intégralement sur un paquebot de croisière dans les Caraïbes. Il est évident que ces deux dernières manifestations sont à l'opposé de l'éthique Black Metal, puisqu'elles sont en lien

---

<sup>636</sup> AITES Aaron, EWELL Audrey, *Until the Light Takes Us*, vidéo, 2008. Fenriz : « I refuse to stand court martial for making this whole underground movement into a trend thing. If it's anyone it's not us. But I guess most people would say that. That's what people usually ask you know, like "How the hell did it happen?" » Nous traduisons.

<sup>637</sup> PESTE NOIRE, *Peste Noire : A la Chaise-Dyable*, vidéo, 2016.

<sup>638</sup> Le Hellfest est un festival français de très grande envergure, programmant des groupes issus de tous les sous-genres Metal, Punk et Hardcore, mais aussi des groupes de Hard Rock comme Kiss, ZZ Top ou Blue Öyster Cult. Certains concerts sont depuis quelques années retransmis en direct sur la chaîne télévisée *Arte*. Les amateurs de Black Metal lui préféreront souvent des festivals moins généralistes comme le Fall of Summer en France, ou le Forest Fest en Suisse.

<sup>639</sup> Les Grammy awards, créés en 1958, sont une cérémonie visant à récompenser les meilleurs artistes de l'année dans le domaine de la musique. Cette manifestation représente, par bien des points, l'épitomé de la victoire du mainstream sur l'underground.

direct avec les États-Unis, pays immédiatement associé à la consommation de masse et à la production musicale mainstream. Le musicien poursuit ainsi :

« Nous on est pour la liberté totale dans le genre. Sincèrement, j'ai honte de ce qu'est devenu le black metal. Le black metal pour moi, je pense qu'au niveau du grand public, il est associé à *Pop Redemption*. C'est un gros bisounours [le black métalleux d'aujourd'hui] le mec qui va se faire torturer à la récré par des racailles. Pour moi c'est ça le black métalleux actuel, c'est une guimauve. Sans compter tous les bobos qui sont arrivés, tous les hipsters, toute cette merde qui vient des Etats-Unis. Pour moi, ça me fait honte<sup>640</sup>. »

*Pop Redemption* est une comédie française narrant les aventures d'un groupe de Black Metal, réalisée par Martin le Gall et sortie en 2012. Le film représente en effet un « affront » au Black Metal à tendance élitiste, car il dépeint les musiciens de la scène comme des individus un peu naïfs, arrivant au cap de la trentaine, un peu perdu entre leurs velléités artistiques et la vie réelle. Cette vision candide des réalités de la scène française n'a, à l'évidence, pas reçu un accueil favorable au sein de cette dernière.

Plus récemment, en 2018, le Black Metal a fait l'objet d'un nouveau récit cinématographique, avec *Lords of Chaos*, librement adapté à partir de l'ouvrage du même nom, coécrit par Michael Moynihan et Didrick Söderlind. Le film relate les événements liés à la formation du Black Metal et de l'Inner Black Circle, en mettant une emphase particulière sur le caractère quasi mythique qui leur a été attribué au fil de l'évolution de la scène. Le réalisateur n'est autre que Jonas Åkerlund, ancien batteur de Bathory. Cependant, Åkerlund est bien loin de représenter une figure emblématique de la scène scandinave comme nous pourrions le croire. Ayant abandonné la musique au profit de la réalisation de clips musicaux – notamment pour des pop stars états-uniennes telles que Madonna, Lady Gaga ou des groupes de Metal « commercial » comme Rammstein – Jonas Åkerlund fait plutôt figure d'archétype du traître à l'éthique Black Metal, ambassadeur européen du mainstream à l'américaine.

Dans leur vision idéaliste de l'underground, certains musiciens et fans de Black Metal rejettent en bloc toute expression musicale parvenant à se hisser sur le devant de la scène, notamment via les médias de masse. Ces faits ainsi que leurs

---

<sup>640</sup> PESTE NOIRE, 2016, vidéo, *op. cit.*

déclarations nous permettent de voir se dessiner la frontière entre mainstream et underground.

- La frontière entre mainstream et underground, une ligne mouvante ?

Nous sommes donc ici, tout naturellement amenés à nous questionner sur la délimitation des termes underground et mainstream. Où se trouve, pour les laudateurs du Black Metal, la frontière entre ces deux notions ? Selon nous, et comme nous allons tenter de le montrer, cette ligne se trace grâce à trois facteurs principaux. Le premier facteur est basé sur la nouveauté, l'innovation (sans trop franchir les limites stylistiques du genre), le suivant est en rapport avec le « sens » véhiculé par la musique, le dernier est monétaire.

Jean-Louis Bischoff, reprenant la « tripartition de la culture moyenne » de Dominique Wolton, la sépare de prime abord de la « culture d'élite ». Pour lui, la culture moyenne<sup>641</sup> est soit « de masse », « d'avant-garde » ou « immergée et ou cachée » donc « underground ». Si nous considérons cette théorie, toute appartenance du Black Metal à une culture d'élite est non-envisageable. Le genre ne peut pas raisonnablement être affilié à la culture de masse. Il reste donc, dans le champ des possibles, la culture d'avant-garde et celle de l'underground. Ces notions s'avèrent vouloir s'entremêler dans l'esprit des musiciens. Par exemple, L'Atrabilaire déclare :

« Les premiers groupes, c'était des groupes pionniers, c'était vraiment une élite, c'était, par exemple tu vois en 1993 il n'y avait que 44 albums qui sont sortis, en 2013 : 1744... C'était vraiment une élite de visionnaires<sup>642</sup>. »

Son raisonnement nous conduit à l'idée selon laquelle rareté et innovation sont synonymes d'élite. Notons que parmi les nombreux sous-genres Metal, l'expression « avant-garde » est souvent utilisée pour décrire la musique novatrice d'un ou plusieurs groupes, qui n'entrerait dans aucune catégorie préexistante. Il y a donc, suivant cette logique, des groupes d'*Avant-Garde Black Metal*, mais sont-

---

<sup>641</sup> BISCHOFF Jean-Louis, 2007, *op. cit.*, p. 14-15.

<sup>642</sup> PESTE NOIRE, 2016, vidéo, *op. cit.*

ils affiliés à la notion d'élite et/ou d'underground pour autant ? Quoi qu'il en soit, nous repérons ici le premier de nos facteurs, celui de la nouveauté ou de l'innovation. Il poursuit :

« La musique avait du sens, après c'est devenu un divertissement, comme n'importe quel style de musique. Juste un divertissement, aucun sens. Le black metal, pour moi, c'est de la musique qui devait avoir du sens. Un peu comme la musique du Moyen-âge<sup>643</sup>. »

Le facteur sens, ici explicitement mentionné est peut-être le plus important des trois. Si elle n'a pas un sens, la musique est réduite à l'état de divertissement, autrement dit, comme nous l'avions mentionné dans notre introduction, le Black Metal n'est en aucun cas considérée par ses pratiquants comme une musique « utile » ou « utilitaire », au contraire, elle doit susciter des émotions et faire s'interroger l'auditeur. C'est là, selon les amateurs de Black Metal, l'une des fondamentales différences entre mainstream et underground. La musique n'est pas là pour satisfaire ou « faire plaisir », mais pour stimuler. Notons également l'emploi systématique du passé pour s'exprimer au sujet de la musique. Ici, nous sommes face au phénomène caractéristique de nostalgie vis-à-vis du passé du genre. L'évolution, notamment la fragmentation qui s'inscrit dans le processus de développement du genre dans les années 2000 est l'un des symptômes du glissement d'une partie de la scène vers le mainstream pour beaucoup de musiciens et fans.

Dans cette dernière déclaration, le vocaliste Famine s'exprime au sujet du sens et du dernier facteur : l'aspect monétaire.

« Il [le black metal] était quelque chose d'important à une époque, ça a influencé des gens. Des gens voulaient carrément changer leur style de vie, toute leur vie. En 1993, il y avait des gens qui pensaient que ça allait durer et qui se sont sentis trahis par certains groupes qui ont préféré les gros billets<sup>644</sup>. »

La nostalgie des années 1990 entre ici en conflit avec la notion d'argent. Selon le vocaliste, le facteur sens aurait été négligé au profit de celui de l'argent. Nicolas Walzer décrit ainsi le rapport des musiciens Black Metal à l'argent :

---

<sup>643</sup> *Ibid.*

<sup>644</sup> *Ibid.*

« On le perçoit tantôt comme sale et aliénateur de la passion artistique, tantôt comme le fruit d'un labeur artistique [...] Certains soulignent qu'il ne sert à rien de vouloir gagner sa vie avec le black metal et que cela est même nuisible pour l'intégrité de la musique<sup>645</sup>. »

L'argent, et la notoriété dont il est le corollaire dans l'esprit des musiciens, est, selon nous, le principal facteur permettant le traçage de la frontière entre underground et mainstream. Dans l'industrie musicale – terme qui par ailleurs répugne les pratiquants du Black Metal qui refusent, pour la plupart, l'association entre leur musique et l'idée de produit manufacturé – les ventes d'albums sont synonymes de profit (très rarement de perte).

De nombreux musiciens mènent une vie ordinaire en parallèle à leurs activités musicales et « sont presque tous stabilisés par un métier salarié<sup>646</sup>. » Cependant, certains ont passé le cap de la professionnalisation, ce qui leur permet de littéralement « vivre de leur musique ». Afin d'en arriver à ce stade, il convient de vendre un certain nombre d'albums.

La notion de succès pour un groupe de Black Metal est très relative. Elle peut être déterminée par deux facteurs : les ventes d'albums et la taille des salles (ou scènes) où il se produit. Or, les ventes d'albums représentent un sujet tabou. Il est en effet très compliqué, voire impossible d'obtenir des nombres exacts. En effet, peu de groupes et maisons de disques sont disposés à révéler cet « embarrassant » secret. Cependant, nous pouvons avancer quelques estimations concernant les groupes vendant le plus. En effet, la maison de disques de Dimmu Borgir, Nuclear Blast, n'hésite pas à révéler les chiffres des ventes de trois des albums du groupe avec toutefois la particularité de ne dévoiler, dans le cas de deux albums, que les ventes réalisées aux États-Unis.

---

<sup>645</sup> WALZER Nicolas, 2007, *op. cit.*, p. 244 et 246.

<sup>646</sup> WALZER Nicolas, 2007, *op. cit.*, p. 157.



Albums	Ventes <sup>647</sup>	
	États-Unis	Globales
<i>Death Cult Armageddon</i> (2003)	130 000	X
<i>In Sorte Diaboli</i> (2007)	75 000	X
<i>Enthroned Darkness Triumphant</i> (1997)	X	150 000

Figure 92. Ventes d'albums de Dimmu Borgir.

L'accroissement du groupe en termes de popularité, via les ventes, paraît indiscutable, même si ses chiffres sont à considérer avec précautions.

En ce qui concerne les français, Nicolas Walzer écrivait, il y a une dizaine d'années, que le groupe Anorexia Nervosa (qui n'est plus actif depuis 2005), qu'il considère comme l'export Black Metal le plus prolifique de notre pays, vend « en moyenne 15000 à 20000 exemplaires de ses albums sur toute la planète.<sup>648</sup> » À titre de comparaison, nous pouvons avancer que le dernier album de Peste Noire, *La Chaise Dyable* de 2015, a été vendu à 1000 exemplaires, dans la mesure où il n'a pas été réédité depuis, et que son unique distributeur, le label du groupe La Mesnie Herlequin, indique sur son site web que l'album est épuisé. Nous ignorons donc combien d'albums auraient pu être vendus si la production avait été plus importante.

D'autre part, nous pouvons avoir une idée un peu plus précise de la popularité d'un groupe en fonction de la capacité d'accueil des salles dans lesquelles il se produit. Bien sûr, il s'agit une fois encore de notions sujettes à variations : si le concert est complet ou non, si le groupe joue en tête d'affiche ou en première partie, si le lieu de la représentation est facilement accessible ou non etc. Pour tenter de donner une idée globale la plus précise possible, nous avons observé les concerts en prévisions pour l'automne 2018 dans quelques salles parisiennes.

<sup>647</sup> Page consacrée à Dimmu Borgir sur le site officiel de la maison de disques Nuclear Blast, à l'adresse : <https://www.nuclearblast.de/en/label/music/band/about/70921.dimmu-borgir.html>. Consultée le 05/09/2018.

<sup>648</sup> WALZER Nicolas, 2007, *op. cit.*, p. 266.

Salle	Capacité (places)	Groupes accueillis	Dates
Le Klub	300	Sale Freux Horna	09/2018 11/2018
Le Petit Bain	450	Taake Aura Noir	11/2018 12/2018
Le Gibus	600	Sargeist	10/2018
Le Trabendo	700	Rotting Christ/Watain	11/2018
La Machine	750	Enslaved (1 <sup>ère</sup> partie) Ihsahn	10/2018 11/2018
Le Bataclan	1500	Behemoth/Wolves in the Throne Room	01/2019
L'Olympia	2200	Dimmu Borgir (1 <sup>ère</sup> partie)	12/2018

Figure 93. Salles, capacités et groupes accueillis à Paris à l'automne 2018.

En supposant que les groupes choisissent de se produire dans des salles qu'ils peuvent remplir, les différences de popularité sont alors assez évidentes. Par exemple, le groupe Horna, qui s'est formé en 1993 en Finlande, est incontestablement plus underground que le projet solo du vocaliste d'Emperor, Ihsahn, ou qu'Enslaved qui développe désormais une musique beaucoup plus progressive, ou encore que les polonais de Behemoth, puisqu'il joue en tête d'affiche (soit en dernier) dans une salle à la capacité beaucoup plus réduite.

Il est à l'évidence difficile de quantifier le caractère underground ou mainstream d'un groupe, même si cela semble parfois évident dans les discours de certains musiciens. De plus ajoutons que certaines formations ne distribuent volontairement qu'un nombre réduit d'enregistrements, et ces derniers ne font pas toujours objet de rééditions. Certains albums, en particulier les plus anciens et les plus rares, distribués à la fin des années 1980 ou au début des années 1990, se vendent à des prix très élevés sur les sites spécialisés. Le Black Metal et ses amateurs développent ainsi une véritable culture de l'artéfact.

- *Le Tape trading* et le culte de l'artéfact

Phénomène crucial dans le développement du Metal extrême, et par la suite du Black Metal, le *tape trading* ou « l'échange de cassettes » est apparu dans les années 1980. La cassette audio, commercialisée à partir de 1963, est en effet un procédé fort commode pour les groupes aux moyens financiers réduits de diffuser leurs enregistrements. Grâce à des magnétophones multipistes, ou non, les groupes enregistrent leurs démos chez eux, ou en studio. Par rapport au disque

vinyle, l'objet représente également un support bon marché, relativement solide et pratique : en raison de son poids et de sa taille réduite, elle est facile à envoyer par la poste et passe plus aisément les frontières. De plus, il est possible de s'en servir pour enregistrer sa propre liste de lecture. Grâce à toutes ces caractéristiques, elle devient durant les années 1980 un moyen idéal de véhiculer et découvrir de nouveaux groupes pour les amateurs de musique underground de par le monde. Un marché sous-terrain va donc rapidement se mettre en place de manière globale. Par exemple, Metalion raconte son expérience du tape trading et l'ampleur que le procédé a eu dans la construction du Metal extrême :

« C'était un style de vie. [...] La nature toute entière des fanzines et du tape trading reposait sur le fait que l'anticipation se faisait plus importante au fur et à mesure que nous attendions impatiemment d'écouter les derniers développements de la musique que nous aimions. [...] Je me souviens avoir échangé des enregistrements avec Max Cavalera de Sepultura. Il m'avait envoyé des enregistrements de démos et de répétitions de Sepultura et m'avait demandé si j'avais des enregistrements metal à lui échanger. [...] Il avait envoyé ses enregistrements en premier, et tout d'un coup je recevais un gros colis du Brésil [...] je voulais lui envoyer quelque chose de bien en retour, et c'était un problème, parce que ce n'était pas aisé d'acheter de bons enregistrements en Norvège [...] C'était la seule manière pour lui de se procurer de la musique, et quand nous faisons les choses de cette manière, nous apprécions tout beaucoup plus. Pour entendre une démo de Morbid Angel en 1987, il fallait soit écrire à Morbid Angel, soit trouver un tape trader qui avait bon goût<sup>649</sup>. »

De nombreux amateurs de musique extrême se fournissent donc de cette façon. Comptant sur un certain esprit de partage et de collectivité, où chacun permet à l'autre de découvrir toujours plus de nouveaux enregistrements, les fans de Metal aux quatre coins du monde développent un réseau sous-terrain, avec plus ou moins de facilité. Par exemple, Pēteris Kvetkovskis, musicien dans le groupe letton Skyforger évoque, dans l'ouvrage collectif *Black Metal, Beyond the*

---

<sup>649</sup> KRISTIANSEN Jon, 2012, *op. cit.*, p. 30-31. « It was a lifestyle. [...] The whole nature of fanzines and tape trading relied on the anticipation that used to build while we waited impatiently to hear the latest developments in the music we loved. [...] I remember trading records with Max Cavalera from Sepultura. He sent me some rehearsal and demo tapes of Sepultura and asked if I had any metal records to trade. [...] He sent his records first, and all the sudden I received a big package from Brazil [...] I wanted to give him something good in return, and that was a problem, because it wasn't all that easy to buy good records in Norway [...] That was the only way for him to get the music, and when we did it that way, we appreciated everything a lot. To hear a Morbid Angel demo in 1987, you had either write to Morbid Angel or find a tape trader with good taste. » Nous traduisons. Nous choisissons de ne pas traduire « tape trader », dans la mesure où nous ne traduirons pas « tape trading ».

*Darkness*, la difficulté à se procurer des enregistrements en Europe de l'Est avant la chute du rideau de fer<sup>650</sup>.

Au-delà du phénomène du tape trading, les amateurs de Black Metal développent un véritable culte de l'artéfact. En effet, l'objet CD (ou cassette, ou vinyle) nous renseigne sur bien des aspects de l'identité et de l'esthétique d'un groupe. De surcroît, dans le cas des groupes qui ne se produisent pas sur scène, il représente l'unique médium de transmission de leur musique. Il revêt même parfois le caractère de « relique » s'il fait entendre un vocaliste décédé ayant peu enregistré au sein d'un groupe. Dans cette optique, les premiers albums de Bathory, ou les rares enregistrements de Mayhem avec Dead et Euronymous ont acquis une importante valeur marchande en raison des décès de ces musiciens. À titre d'exemple, l'édition originale, sur vinyle 33 tours de l'album *Live in Leipzig*<sup>651</sup> de Mayhem, produit à 1000 exemplaires en 1993, a fait l'objet de 44 rééditions selon le site *Discogs*<sup>652</sup>. En conséquence, sa valeur a quelque peu diminué. Selon *Vinylom*, un autre site consacré aux ventes de disques en ligne, les albums de Black Metal ayant été vendus pour les sommes les plus élevées sont les suivants<sup>653</sup> : le premier album de Bathory, *Bathory* a été cédé en mars 2014 pour 2000\$ ; la première édition de *Deathcrush* de Mayhem pour 2050\$ en décembre 2011 ; *Aske* de Burzum pour la somme de 1100\$ en septembre 2010. Le fait que les premières presses de ces produits comportent parfois des petits défauts, ayant été corrigés à la main leurs apportent une plus value.

Nous avons pu voir, dans cette première partie consacrée à l'éthique du Black Metal, que cette dernière repose sur un grand nombre de paradoxes. Les musiciens sont sans cesse tiraillés entre créativité et respect des codes, afin de ne pas « trahir » le genre. Certains prennent le risque de se répéter musicalement afin de conserver leur authenticité, d'autres préfèrent faire fructifier leur activité au risque d'être considérés négativement par les autres membres de la scène. Enfin, il se

---

<sup>650</sup> KVETKOVSKIS, Pēteris, « Behin the metal curtain », *Black Metal, Beyond the Darkness*, Londres, Black Dog Publishing, 2012, p. 30.

<sup>651</sup> MAYHEM, *Live in Leipzig*, Obscure Plasma Records, 1993.

<sup>652</sup> Page consacrée au *Live in Leipzig de Mayhem* sur le site de ventes d'albums *Discogs*, à l'adresse :

<https://www.discogs.com/fr/Mayhem-Live-In-Leipzig/master/6101>. Consultée le 06/09/2018.

<sup>653</sup> Page consacrée aux albums Black Metal vendus pour les sommes les plus importantes sur le site *Vinylom*, à l'adresse : <https://vinylom.com/blog/Some-of-the-most-expensive-Black-Metal-Vinyl-Records-ever-sold>. Consultée le 06/09/2018.

trouve également des groupes, comme Emperor, Darkthrone, Mayhem ou Burzum, qui malgré plus de vingt-cinq ans d'existence, parviennent à conserver le statut de groupes « cultes », malgré leur professionnalisation. Les raisons de leur succès en la matière tiennent au fait que ces derniers aient réussi à fonctionner sans renier le « facteur sens » tout en faisant évoluer leur musique. De plus, leur longévité au sein du genre, et leur présence à ses débuts en tant que « créateurs » constituent des atouts primordiaux.

L'éthique du Black Metal pour résumer, se base donc sur le respect des codes liminaires du genre, la conservation d'un statut underground, mais aussi la prédominance d'une attitude transgressive, gage d'authenticité, vectrice de transcendance.

La notion de transcendance, que nous avons choisi d'observer en parallèle à la transgression, est tout particulièrement présente dans le Black Metal par le biais de ses références culturelles, notamment au Romantisme, comme nous allons nous employer à le démontrer dans la partie suivante.

## 2. Le Black Metal, un genre romantique ?

Nous avons été amenés, au cours de la préparation de cette étude, à remarquer les liens thématiques existant entre Black Metal et Romantisme. Les paroles, l'imagerie mais aussi la musique Black Metal, véhiculent des concepts chers aux artistes du XIX<sup>ème</sup> siècle. Cette observation est d'ailleurs confirmée par plusieurs sources. Par exemple, le chercheur Sascha Pöhlmann considère que :

« Le Black Metal a toujours été concerné par les thèmes romantiques tels que l'individualisme, la rébellion, l'irrationalité, la spiritualité, la nature etc., comme le Romantisme, cela a aussi conduit le Black Metal vers les politiques du nationalisme, de l'élitisme et de l'essentialisme<sup>654</sup>. »

L'idée de rébellion se traduit, comme nous nous efforçons de le montrer, par la posture transgressive adoptée par les artistes de Black Metal vis-à-vis de multiples sujets. La spiritualité et l'identité (en particulier le nationalisme), thèmes centraux, sont traitées dans notre deuxième chapitre. L'individualisme et l'élitisme sont également des sujets que nous avons pu voir précédemment. Il nous incombe maintenant de faire la lumière sur les points mettant la nature et l'essentialisme en exergue, cela sous le prisme des parallèles possibles entre romantisme et Black Metal.

L'idée de Pöhlmann est corroborée par la photographe et auteure Gwenn Coudert qui, elle aussi, fait le lien entre Black Metal et Romantisme dans son ouvrage *Black Metal et art contemporain, tout détruire en beauté* :

« Il faut savoir également que la révolution industrielle (1780-1850) est l'ennemi principal contre lequel se heurtent les artistes qui expriment des sentiments passionnés, extrêmes. Tout est mis en œuvre pour retraduire des émotions et contrecarrer les règles dictées par les machines. Un cheval sera fougueux, un arbre tortueux, un paysage angoissant. [...]

La pensée romantique prend racine dans la revendication, la fracture des codes dictés par la dramaturgie classique. [...] Les œuvres s'opposent à la retenue des sentiments et mettent en valeur la communion avec la nature, un intérêt for pour l'époque médiévale, un refus de toute action moralisante. [...]

Il est évident que le black metal détient dans ses notes une part importante tirée du romantisme. C'est sa manière de rendre la violence esthétique. Non embellie car le romantisme n'est pas beau, mais transfigurée en œuvre

---

<sup>654</sup> PÖHLMANN, Sascha, « Whitman's Compost: The Romantic Posthuman Futures of Cascadian Black Metal », *ACT – Zeitschrift für Musik & Performance*, 2015/6, p. 2. « Black Metal has always been concerned with Romantic topics such as individualism, rebellion, irrationality, spirituality, nature, etc.; like Romanticism, this has also led Black Metal to politics of nationalism, elitism, and essentialism. » Nous traduisons.

artistique par la musique et son imagerie extrême. Quand un artiste évoque le terme de « Darkness » (obscurité), il est éminemment romantique<sup>655</sup>. »

#### a. La littérature romantique : apports et lectures

Dans un premier temps, nous tenterons de voir quels sont les apports avec la littérature romantique. Nous verrons quelles sont les caractéristiques communes entre cette dernière et les références des musiciens de Black Metal, notamment en matière de paroles. Comme l'écrit Isabelle Durand-Leguern :

« L'une des formes privilégiées du retour vers le Moyen Âge à l'époque romantique est sans doute la recherche des anciennes légendes et des mythes considérés, à tort ou à raison, comme l'expression de la véritable sensibilité médiévale. En effet, le Moyen Âge apparaît à juste titre comme l'époque où la tradition orale met en forme et véhicule quantité de contes, de légendes, de poèmes et de chansons populaires qui, n'ayant jamais été transcrits, risquent de disparaître du patrimoine culturel. Les considérer comme une forme de culture est d'ailleurs l'une des nouveautés de l'époque romantique<sup>656</sup>. »

Le mot *folklore* est construit sur les racines anglo-saxonnes du mot *folk*, signifiant « peuple », et de *lore* englobant « savoir, connaissance, science », et se définit comme « discipline ayant pour objet l'étude des arts et traditions populaires (d'un pays, d'une région, d'un groupe humain)<sup>657</sup> ». Notons que le terme était d'ailleurs inexistant avant son apparition en 1846 en Angleterre<sup>658</sup>. Enfin, la catégorie « légendes » est, selon la définition du dictionnaire *Littre*, un ensemble de références à un mélange d'idées entre récit médiéval, faits historiques ou contes créés de toute pièce<sup>659</sup>.

La nature a également, dans le Black Metal comme chez les romantiques, un rôle particulièrement dominant. Les artistes du XIX<sup>ème</sup> siècle, qu'ils soient peintres, compositeurs ou auteurs, se sont appliqués à la dépeindre sous ses aspects les plus hostiles, poétiques et menaçants. Nous verrons comment les musiciens

---

<sup>655</sup> COUDERT Gwenn, 2012, *op. cit.*, p. 256-257.

<sup>656</sup> DURAND-LEGUERN Isabelle, *Le Moyen Âge des romantiques*, Rennes, Presses Universitaires, 2001, p. 27.

<sup>657</sup> Définition et étymologie sur le site du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL). <http://www.cnrtl.fr/definition/folklore>. Consultée le 10/08/2018.

<sup>658</sup> DURAND-LEGUERN, 2001, *op. cit.*, p. 27.

<sup>659</sup> Dictionnaire *Littre* en ligne. <https://www.littre.org/definition/l%C3%A9gende>. Consulté le 10/08/2018.

s'emploient à illustrer cette nature tantôt déchaînée et violente, tantôt hostile et glacée.



Figure 94. *L'Abbaye dans un bois*, 1809-1810, de Caspar David Friedrich, une œuvre romantique résolument Black Metal.

Dans cette sous-partie consacrée aux lectures que le Black Metal fait du Romantisme, nous verrons en quatre points quel est l'héritage poétique et littéraire des romantiques chez ces artistes des XX<sup>ème</sup> et XXI<sup>ème</sup> siècles, quelle place ces derniers font, comme leurs prédécesseurs du XIX<sup>ème</sup> siècle, aux contes et légendes ainsi qu'à la nature et enfin, comment outre-Atlantique, d'autres font une lecture nouvelle découlant de cet héritage.

- Récits et poésies médiévales, un héritage du Romantisme

Selon le site Metal Archives, 152 groupes de Black Metal et sous-genres assimilés ont pour sujet, en matière de paroles, les temps médiévaux<sup>660</sup>. Parmi eux, le groupe Peste Noire, fait de nombreuses références au Moyen-Âge, notamment à sa poésie, souvent avec une certaine nostalgie. Le groupe emprunte aux écrits moyennageux et s'inspire de ses récits épiques dans de nombreux titres, exposant ainsi son rejet et son dégoût pour la société moderne. La nostalgie des temps médiévaux est présente sur presque tous les albums du groupe, à commencer par

<sup>660</sup> Résultats de la recherche avancée, effectuée le 25/08/2018.



le premier, *La Sanie des siècles, Panégyrique de la Dégénérescence*. Par exemple, le titre « *Deuil Angoisseus* » n'est autre qu'une interprétation musicale du poème de Christine de Pisan, écrit en 1390, après la mort de son époux<sup>661</sup>.



Figure 95. Riff sans distorsion dans « *Deuil Angoisseus* » (1'27" et 4'19") de Peste Noire.

Dans ce titre, comme il est fréquemment coutume chez le groupe, un passage instrumental met en avant un thème mélismatique, joué par une guitare sans distorsion. Ce riff est repris plusieurs fois durant le morceau, à chaque fois légèrement altéré. Il figure, selon nous, la tentative d'imitation d'une mandoline, ou autre cordophone, qu'un troubadour aurait pu jouer.

[Neige] Deuil angoisseus Rage Démesurée  
Grief désespoir, plein de forsennement  
Langour sanz fin et vie malheürée Pleine de plour,  
d'angoisse et de tourment

[Ensemble] **Cuer doloieux**, [Neige] qui vit [Famine] obscurément  
Tenebreux corps [Neige] sur le point de partir

[Famine] Ay, sanz cesser, continuellement  
[Ensemble] **Et si je ne puis ne garir, ni morir.**

[Famine] Langours sanz fin et vie malheüreé  
Pleine de ploure, d'angoisse et de tourment.

Figure 92. Paroles de « *Deuil Angoisseus* » de Peste Noire.

Le texte ci-dessus est entièrement issu du poème de Christine de Pisan. Il a la particularité d'être interprété en duo, par les vocalistes Neige et Famine. Leurs

<sup>661</sup> Les paroles sont celles figurant sur le site *Hugomanie*, recensant les emprunts de poèmes dans la musique populaire. Consulté le 25/08/2018.  
<http://victorugo.blogspot.com/2013/06/christine-de-pisan-dueil-angoisseus.html>.

voix, très différentes, se répondent et se rejoignent sur certains vers ou mots, afin d'évoquer plus ardemment la douleur de la poétesse. Les voix sont ici utilisées dans un registre particulier, que nous auront l'occasion de décrire plus en détail dans notre dernière partie consacrée à la catharsis. Les voix sont donc complémentaires. Les couplets ne sont pas divisés de manière égale. La voix de Neige est très aigüe, poussée jusqu'aux limites de la rupture, celle de Famine beaucoup plus rauque et agressive. Bien que seuls quelques mots soient intelligibles, les sensations d'angoisse et de peur sont bien représentées par la voix de Neige, tandis que Famine incarnerait plutôt la colère voir la rage. Ce texte reflétant la douleur et le désespoir est alors transcendé par les voix, les sons qu'elles émettent ayant dépassé la portée émotionnelle du texte s'il avait été simplement chanté.

Un autre auteur médiéval est cité par Peste Noire, François Villon, poète du XV<sup>ème</sup> siècle, plus particulièrement son poème *Ballade contre les ennemis de la France*. Le texte originel<sup>662</sup> n'est pas modifié, et repris intégralement sur l'album *Ballade Cuntre lo Anemi Francor*<sup>663</sup> sur le titre éponyme. Notons que le groupe revisite le tourdion « *Quand je bois du vin clairot* » attribué à Pierre d'Attaignant dans le titre « *Quand je bois du vin* » sur l'album *La Chaise-Dyable*<sup>664</sup>. Comme nous avons pu le voir, les textes médiévaux sont très présents sur tous les albums du groupe, le plus souvent pour illustrer son univers, que Famine veut fondamentalement malsain, fasciné par la déchéance, parfois aussi pour mettre en avant ses positions politiques nationalistes. C'est le cas dans le titre « *Démonarque* » inspiré par un chant de croisade, attribué au troubadour auvergnat Gaucerant de Sant-Leidier<sup>665</sup>, intitulé « *El temps cant vei cazer fòlhas e flors* » en langue occitane.

Bien qu'il ne cite pas directement de textes médiévaux, le groupe français Aorlhac révèle son intérêt pour l'histoire de France, notamment du Pays d'Oc, à travers ses titres. Les Cathares incarnent un des sujets de prédilection du groupe, comme nous l'indiquent les titres « *Le Bûcher des Cathares* » sur l'album *La Cité des*

---

<sup>662</sup> VILLON, François, *Poésies complètes*, Paris, Gallimard, Éditions du Livre de Poche, 1964, p. 167-168.

<sup>663</sup> PESTE NOIRE, *Ballade Cuntre lo Anemi Francor*, De Profundis Editions, 2009.

<sup>664</sup> PESTE NOIRE, *La Chaise-Dyable*, La Mesnie Herlequin, 2015.

<sup>665</sup> Précisions figurant sur le livret de l'album *Peste Noire*.

*vents*<sup>666</sup> où sont racontés, à la manière d'une leçon d'histoire, les épisodes de la chasse des « Parfaits » hors de Carcassonne jusqu'à la prise de la forteresse de Montségur<sup>667</sup> (du X<sup>ème</sup> au XIII<sup>ème</sup> siècle). Cet intérêt est également véhiculé par le titre « *Ode à la croix cléchée* », ladite croix étant le symbole de la religion Cathare. C'est aussi un élément du logo du groupe.

Dans le Black Metal comme chez les romantiques, c'est aussi la vision fantasmée du Moyen-âge qui prédomine. Cependant, si « le Moyen Âge romantique se trouve bien souvent dépouillé de son historicité et revêt les atours du merveilleux et du fantastique<sup>668</sup> », la vision des artistes de Black Metal en est beaucoup plus réaliste. Bien que parfois fortement idéalisée lorsqu'il s'agit de dépeindre quelque récit épique, ce sont avant tout les atmosphères sombres et crasseuses qui sont plébiscitées par les musiciens, notamment l'omniprésence de la mort, la violence et la brutalité de cette période de l'Histoire. Par exemple, le nombre de groupes ou d'artistes faisant référence, dans leurs titres d'albums et de chansons, noms de groupes et pseudonymes, à l'épidémie de peste qui ravagea l'Europe au XIV<sup>ème</sup> siècle témoignent bien de cette fascination. En premier lieu nous pouvons citer les Français de Peste Noire et Pestiferum, les Polonais de Plaga, le groupe norvégien 1349 (année durant laquelle la maladie atteint la Norvège), et les 47 groupes de Black Metal et sous-genres ayant le mot « peste » (pandémie) dans leur nom selon *Metal Archives*. Cette fascination pour le fléau est également développée dans les artworks. Plusieurs groupes utilisent les œuvres du peintre norvégien Theodor Kittelsen (dont nous évoquerons l'influence plus en détail par la suite) notamment ses dessins mettant en scène Pesta, personnification de la peste. Selon Dayal Patterson :

« La représentation de Kittelsen de la peste noire était une figure squelettique nommée Pesta (« Pestilence ») [...] L'introduction la plus notable de Pesta (et Kittelsen en général) à la culture black metal proviendrait de Burzum avec *Hvis Lyset Tar Oss* de 1994 et à sa suite *Filosofem* de 1996, les deux consacrant des pages de leurs livrets à l'œuvre de l'artiste<sup>669</sup>. »

<sup>666</sup> AORLHAC, *La Cité des vents*, Those Opposed Records, 2010.

<sup>667</sup> Article consacré aux Cathares sur le site *Histoire de France*. Consulté le 25/08/2018. <http://www.histoire-france.net/moyen/cathares#search>.

<sup>668</sup> DURAND-LEGUERN Isabelle, 2001, *op. cit.*, p. 21.

<sup>669</sup> PATTERSON Dayal, *Black Metal: The Cult Never Dies Volume I*, Londres, Cult Never Dies, 2015, p. 123. « Kittelsen's depiction of the Black Death was a skeletal crone named Pesta ('Pestilence') [...] The most notable introduction of Pesta (and Kittelsen generally) to black metal

Pour *Filosofem*<sup>670</sup>, Varg Vikernes utilise en guise de pochette, le dessin de Kittelsen *Op under Fjeldet toner en Lur* (« Là-haut sur les collines retentit un lur ») de 1900. Bien que très éloigné visuellement des pochettes de la scène norvégienne des années 1990, cet artwork ouvre la voie à de nombreux groupes, qui ne tardent pas à explorer des iconographies plus diversifiées.



Figure 97. Pochette de *Filosofem* de Burzum.



Figure 98. *Pesta i Trappen* (« Pesta dans l'escalier »), 1896 par Theodor Kittelsen.

*Pesta i Trappen*, est notamment utilisé par Satyricon dans le livret de leur premier album *Dark Medieval Times*<sup>671</sup>, où les références à la peste noire sont multiples.

---

culture would come via Burzum's 1994 *Hvis Lyset Tar Oss*, as well as its 1996 *Filosofem*, both of which devoted pages to their sleeves to the artist's work. »

<sup>670</sup> BURZUM, *Filosofem*, Misanthropy Records, 1996.

<sup>671</sup> SATYRICON, *Dark Medieval Times*, Moonfog Productions, 1994.

- Folklore, contes et légendes

Comme nous l'avons mentionné plus haut, les œuvres des auteurs de l'époque romantique sont également souvent éclairées par les légendes et le folklore. Parmi les auteurs les plus influents, nous pouvons citer Johann Wolfgang von Goethe, dont les poèmes, inspirés par les contes et légendes germaniques ont fait l'objet de très nombreuses interprétations musicales, depuis les *Lieder* de Franz Schubert, jusqu'aux artistes Black Metal.

Ulver, groupe de la scène norvégienne des années 1990, est sans doute l'un des premiers à avoir délaissé les thèmes satanistes et païens, afin de construire sa musique sur le folklore de son pays et de puiser son inspiration dans son environnement. La musique d'Ulver est décrite ainsi par Metalion, dans le numéro X de son fanzine *Slayer Mag Diaries* rédigé entre 1992 et 1995 :

« Lorsque vous écoutez leur nouvelle production [Metalion fait ici référence à la démo *Vargnatt* de 1993] vous pouvez entendre l'appel des forêts de Thulé ; vous entraînant dans le royaume où des trolls rôdent, des esprits dansent, et où l'on aperçoit des elfes dans la brume matinale<sup>672</sup>. »

Cet attachement au folklore se traduit aussi dans le choix du nom du groupe « Ulver » (« loups »), ainsi que du pseudonyme de Christopher Rygg, « Garm », le loup maléfique, assimilé dans la mythologie nordique à Fenrir gardien de la caverne du Gnipahellir, qui brisera ses chaînes lors du Ragnarök<sup>673</sup>.

« Nous avons choisi notre nom dans la part sombre, sinistre du folklore norvégien, et le nom décrit les atmosphères mystérieuses, ensorcelantes et lugubres qui entourent les superstitieuses traditions et la nature norvégiennes en les personnifiant<sup>674</sup>. »

Avant que le groupe ne prenne une direction stylistique s'éloignant du Black Metal à partir de 1998, trois albums aux ambiances résolument inspirées du folklore et de la nature norvégienne ont été produits. Cette trilogie liée à l'univers

<sup>672</sup> KRISTIANSEN, Jon, 2012, *op. cit.*, p. 318. « When you listen to their new material you can hear the forests of Thule calling; dragging you into the realm where trolls lurk, spirits dance, and elves are glimpsed through the morning mist. » Nous traduisons.

<sup>673</sup> LINDOW, John, 2001, *op. cit.*, p. 83.

<sup>674</sup> KRISTIANSEN, Jon, 2012, *op. cit.*, p. 319. « We have taken our name from the dark, sinister side of Norwegian folklore, and the name describes the mysterious, bewitching and lugubrious atmospheres surrounding superstitious Norwegian traditions and Norwegian nature by personifying them. » Nous traduisons.

Black Metal se compose des albums *Bergtatt – Et Eeventyr i 5 Capitler*<sup>675</sup> (« hypnotisé – une aventure en cinq chapitres »), *Kveldssanger*<sup>676</sup> (« Chansons du soir ») et *Nattens Madrigal – Aate Hymne til Ulven i Manden*<sup>677</sup> (« Le madrigal de la nuit – huit hymnes aux loups dans l’homme »). Le champ lexical de la nuit et du prédateur est immédiatement remarquable chez Ulver.

Sur *Bergtatt*, les titres sont basés sur l’alternance de passages acoustiques (guitare, voix chantée, flûtes traversières) et de passages typiquement Black Metal (voix criée, tempi élevés, blast beat etc.) et de séquences aux tempi moyens avec une voix chantée, formant souvent des polyphonies à deux ou trois voix.

En ce qui concerne les paroles, elles ne sont pas sans rappeler des récits employés par Goethe pour le poème *Le roi des Aulnes* (1782), ou par Matthias Claudius pour *La Jeune Fille et la Mort*, comme nous pouvons le voir dans le tableau ci-dessous, où nous avons fait figurer les paroles originales en norvégien nynorsk, la progression thématique ainsi que notre traduction. Notons que l’album *Bergtatt* est construit comme une narration, centrée sur le récit : chaque titre constitue un chapitre où sont racontées les péripéties d’une jeune fille s’étant égarée dans la forêt où rôdent le peuple souterrain, autrement dit les trolls du folklore scandinave.

<p>« <i>Capitel I : I Trollskog Faren Vild</i><sup>678</sup> »</p>	<p>Riff A</p>	<p>« Chapitre I : Perdue dans la forêt des Trolls<sup>679</sup> »</p>
<p>De ventede Tøsens Hiemkomst Hun vaer i mørck Skog faren vild</p>		<p>Ils attendaient le retour de la jeune fille Mais elle s’était égarée dans la sombre forêt</p>
<p>Om hun bare kunde Følge Stiernernes Baner Ey hun skulde vildfare Blandt disse [mørcke] Graner</p>	<p>Riff B (0’41”)</p>	<p>Que pouvait-elle faire sinon Suivre la piste étoilée Elle ne se perdrait pas Parmi les sombres épicéas</p>
<p>Sneens Tepper hafde bredet sig hen Paa Stien hiem</p>	<p>Riff A (1’21”)</p>	<p>Le tapis neigeux s’était élargi Sur le chemin de retour à la maison</p>

<sup>675</sup> ULVER, *Bergtatt – Et Eeventyr i 5 Capitler*, Head Not Found, 1995.

<sup>676</sup> ULVER, *Kveldssanger*, Head Not Found, 1996.

<sup>677</sup> ULVER, *Nattens Madrigal – Aate Hymne til Ulven i Manden*, Head Not Found, 1997.

<sup>678</sup> Les mots entre crochets ne sont pas prononcés.

<sup>679</sup> Notre traduction.

– hendes eneste Ven		– son seul ami
Skogens mørke Arme forbarmede sig ofver dend fremmede Giæst Giorde hende vaer i siine inderste Tankers Veemod [At] i Bergekongens Kammer tørstes efter Christenblod	Riff A' (2'02")	Les bras sombres de la forêt étreignaient L'invitée étrangère La rendant triste Dans ses pensées Les halles du roi de la montagne assoiffées de sang chrétien
[De Underjordiske:] «Det nærmer sig stille: Een sørgeklæst Pige Sidder derinde med foldede Hænder Hun sender een Bøn til det himmeldske Rige»	Break/solo guitar (2'41")/ (2'51") Riff C (3'19")	[Le peuple souterrain :] « Elle s'approche en silence : Une jeune fille peinée Elle s'assoie les mains jointes en prière Elle envoie une supplication au royaume des cieux »
Ofver hendes Hode Det drybber fra Qviist Draabe for Draabe som Blodet [Fra Kroppen] til Jesu Christ	solo guitar (3'39") Riff C (4'00")	Des branches Il s'égoutte Goutte à goutte comme le sang [du corps] de Jésus Christ
[Pigen:] «Aa, eismal i ein uggin Skog Eg kjenn at i Kveld I Kveld tenkjer ingen paa meg. »	Riff A (4'20")	[La jeune fille:] « Hélas, seule dans la terrifiante forêt Je sais que ce soir Ce soir personne ne pense à moi. »
	Riff B (5'06") Riff D (5'41") Riff E (6'00") Riff E' et solo guitare (6'14") et (6'57")	

Figure 99. Paroles, notre traduction et progression thématique du titre « *Capitel I : I Trollskog Faren Vild* » d'Ulver.

Le Roi des Aulnes (Erlkönig) est un personnage particulièrement apprécié par les musiciens de Metal, aussi bien mainstream comme le groupe allemand Rammstein<sup>680</sup> que par les groupes plus underground, notamment ceux de la scène Black Metal. Parmi ceux-là, nous pouvons citer les groupes français Sturmgeist et Pestiferum, et le groupe allemand Hel. Ces trois groupes proposent une lecture musicale du poème, dont ils conservent la version de Goethe à la lettre. Par exemple, la version de « *Erlkönig* » de Hel, extraite de l'album *Orloeg*<sup>681</sup> est une sorte de « ballade Black Metal ». Le tempo est lent, à l'exception de quelques riffs, les claviers sont beaucoup utilisés et les guitares jouent des arpèges. Mais

<sup>680</sup> Le titre « *Dalai Lama* », extrait de l'album *Reise Reise* de 2004, est librement inspiré du *Roi des Aulnes*.

<sup>681</sup> HEL, *Orloeg*, Ars Metall, 1999.

surtout – à l’instar des registres vocaux arrêtés par Schubert dans son célèbre lied – le vocaliste prend soin d’utiliser une vocalité différente pour chaque protagoniste du récit. En effet, il fait usage de la voix chantée, dans un registre un peu plus aigu que les autres, pour personnifier l’enfant du poème de Goethe. La voix du père est chantée/parlée, celle du roi des Aulnes est comme criée et soufflée en même temps, ce qui lui donne un timbre menaçant, et la voix en charge de la narration est typiquement Black Metal.

Peste Noire utilise également les légendes françaises dans leurs paroles. Le texte du titre « *Le Clebs noir de Pontgibaud* », tiré de l’album *Peste Noire*<sup>682</sup>, est inspiré par la légende auvergnate *Le Chien noir de Pontgibaud*. Ce récit, qui remonte au XV<sup>ème</sup> siècle<sup>683</sup>, raconte comment un chien noir nommé Allonzo, envoyé du diable, pousse le fils Imbert à s’adonner à la sorcellerie, comme son père avant lui.

*Le Baron de Montsuc* est également une légende auvergnate<sup>684</sup> mise en musique par Aorlhac. Le titre « *Le miroir des péchés* », extrait de l’album *La Cité des vents*, raconte ce récit fantastique. Les loups-garous, ou « galipots » pour les auvergnats, sont des créatures très populaires dans les croyances de la région<sup>685</sup>. Les récits de lycanthropie, ou impliquant des loups sont fréquents (à commencer par la Bête du Gévaudan) et semblent être particulièrement appréciés par les musiciens de Black Metal, sans doute en raison de la dimension faustienne de nombre d’entre eux.

---

<sup>682</sup> PESTE NOIRE, *Peste Noire*, La Mesnie Herlequin, 2013.

<sup>683</sup> LAURAS-POURRAT Annette, *Guide de l’Auvergne mystérieuse*, Tour-en-Sologne, Editions Princesse, 1976, p. 63.

<sup>684</sup> Récit relatant les méfaits du Baron de Montsuc sur le site web du journal *La Montagne*. [https://www.lamontagne.fr/clermont-ferrand/2017/01/01/le-baron-de-montsuc-etait-un-triste-sir\\_12226090.html](https://www.lamontagne.fr/clermont-ferrand/2017/01/01/le-baron-de-montsuc-etait-un-triste-sir_12226090.html). Consulté le 25/08/2018.

<sup>685</sup> LAURAS-POURRAT Annette, 1976, *op. cit.*, p. 63.



- le Black Metal et sa vision romantique de la nature

La solitude face aux paysages hostiles, boisés, glacés et mystérieux de la Scandinavie est un thème récurrent chez les amateurs de Black Metal. Les artistes ne manquent pas de révéler leur admiration pour cette nature à la fois effrayante et fascinante, aussi bien dans leur musique et leurs paroles que sur leurs pochettes d'album et même leurs attitudes lorsqu'ils font l'objet d'un reportage par exemple. Nous nous emploierons dans ce point à mettre à jour les indices qui nous mènent à penser que le Black Metal entretient un rapport privilégié avec la nature.

Pour certains musiciens, leur musique imite la nature. Par exemple, le vocaliste et multi-instrumentiste Russell Menzies, du one-man-band australien Striborg, se considère « seulement comme un porteur, un médium<sup>686</sup> » des sons qui l'entourent, selon lui :

« Les instruments imitent les éléments, et l'essence de la nature. La guitare serait la brume, le gel, la neige ; la batterie serait la terre, les arbres et les rochers ; les cris sont comme la voix de la forêt. L'atmosphère est importante, rien d'autre ne compte<sup>687</sup>. »

Le type de musique que Menzies décrit ici est parfois appelé *Atmospheric Black Metal*. Ce sous-genre fait en effet beaucoup appel aux atmosphères, notamment naturelles. Il y a donc, dans les enregistrements des groupes assimilés à cette mouvance, un recours considérable aux samples, notamment de sons « naturels » comme le vent, la pluie etc. Le tout est soit présenté en alternance, soit de manière simultanée à des riffs épurés, souvent très lents, répétés de nombreuses fois avec pas ou peu d'altérations, créant une impression répétitive et mélancolique, alternant néanmoins avec des passages plus caractéristiques du Black Metal. Nous retrouvons ce procédé chez Ulver par exemple, sur le titre « *Capitel III : Graablick Blev Hun Vaer* » (« le regard gris elle sent ») où nous pouvons entendre l'héroïne de l'album *Bergtatt* (la jeune fille) dont nous avons parlé plus haut,

---

<sup>686</sup> NOISEY/VICE, *One Man Metal*, documentaire en trois parties, à l'adresse: <https://www.youtube.com/watch?v=UQl6PzXU4cQ&t=599s>, 2012. Consultée le 01/09/2018.

« I'm just a carrier, I'm just a medium ». Nous traduisons.

<sup>687</sup> *Ibid.*, « The instruments are mimicking the elements and the essence of nature, for sure guitar would be the mist the frost the snow, and so forth, the drums would be the heart of the land the rock and the trees and certain things like that, the vocals are like the voice of the forest. Atmosphere is important, nothing else matters. » Nous avons ici traduit *vocals* par *cris* puisque Menzies ne chante pas, et pour différencier la vocalité Black Metal de la voix de la forêt qu'elle est sensée incarner.

courir dans la neige et les branchages, accompagnée par un interlude de piano aux sonorités impressionnistes (3'41").

Dans le cas du Black Metal européen, la nature tend à être hostile. Les cris de loups ou de chouettes, rappelant plutôt la nuit sont très fréquemment utilisés. Par exemple, le titre « *Werewolf Cry* » (« la lamentation du loup garou ») sur l'album *Hyperborée*<sup>688</sup> du groupe français Sa Meute, s'ouvre avec le hurlement d'un loup. Autre groupe français, Sale Freux utilise les cris des corbeaux, sur le titre « *Corbeaux du soir, espoir* », en référence à son nom « freux », dès les premières secondes de l'album *L'Exil*<sup>689</sup>. Les exemples sont légion. Une constante demeure cependant, lorsque les artistes de Black Metal convoquent un bestiaire, il ne s'agit pas d'animaux familiers comme les chats ou les chiens (sauf si c'est Allonzo), mais de bêtes nocturnes, si possible prédatrices, et éventuellement psychopompes.

La nature est elle aussi préférablement nocturne et/ou glacée, comme en témoignent des titres tels que « *At the Heart of Winter* » extrait de l'album éponyme<sup>690</sup> d'Immortal. Mais elle peut aussi être brumeuse, donc mystérieuse. Les groupes Taake et Mgå (Pologne) ont choisi leur nom en référence à la brume.

Termes de champ lexical de la nature hostile <sup>691</sup>	Nombre d'apparitions
Winter, hiver, vinter	2674
Forest, forêt, skog - skoggen	3024
Night, nuit, natt - natten	15901
Moon, lune, månen	5945
Mist, brume, tåke - tåken	11486
Snow, neige, snø - snøen	2082
Ice (ang. et nor.), glace	2247
Wolf, wolves, loup(s), ulv(er)	2935
Raven (ang. et nor.), crow(s), corbeau(x)	2038

Figure 100. Le champ lexical de la nature hostile et le nombre d'apparitions chez les groupes de Black Metal et sous-genres assimilés.

<sup>688</sup> SA MEUTE, *Hyperborée*, Indépendant, 2004.

<sup>689</sup> SALE FREUX, *L'Exil*, La Mesnie Herlequin, 2012.

<sup>690</sup> IMMORTAL, *At The Heart of Winter*, Osmose Productions, 1999.

<sup>691</sup> Nous avons pris le parti lors de la réalisation de ce tableau, avec l'aide de la recherche avancée sur le site *Metal Archives*, de ne prendre en compte que les paroles issues de titres extraits d'albums Full-length uniquement (pour éviter les occurrences multiples des mêmes références). De plus, nous avons choisi de faire cette recherche dans trois langues : l'anglais, le français et le norvégien. (résultats compilés le 01/09/2018).

Nous pouvons voir ici que les thèmes de la nuit, de la brume et de la forêt sont les plus souvent employés dans les paroles. Selon Nicolas Walzer, il y a « une recherche de transcendance dans les Éléments<sup>692</sup>. »

Pour terminer ce point, nous pouvons ajouter que les artistes, norvégiens en particulier, ont beaucoup utilisé les œuvres du peintre Theodor Kittelsen (1857-1914) pour illustrer leurs albums. En effet, l'univers fantastique et mystérieux de ce dernier illustre à merveille les réalisations de groupes comme Burzum ou Ulver. L'album de Burzum *Hvis Lyset Tar Oss*<sup>693</sup> (« en attendant que la lumière nous prenne ») utilise l'œuvre de Kittelsen intitulée *Fattigmannen* (« le pauvre homme ») de 1895-1896 montrant le corps d'un homme gisant près d'un chemin forestier (figure 101).



Figure 101. Pochette de *Hvis Lyset Tar Oss* de Burzum.

Kittelsen est si plébiscité par les artistes de Black Metal qu'il arrive parfois que le même dessin soit emprunté plusieurs fois. C'est par exemple le cas des albums *Through Chasm, Caves and Titan Woods*<sup>694</sup> (« à travers le gouffre, les grottes et les bois titans ») de Carpathian Forest (figure 102) et *Fjelltronen*<sup>695</sup> (« le trône dans la montagne »), unique réalisation du *side-project*\* Ambient Wongraven, one-man-band mené par Satyr (Sigurd Wongraven) vocaliste de Satyricon.

<sup>692</sup> WALZER Nicolas, 2010, *op. cit.*, p. 142.

<sup>693</sup> BURZUM, *Hvis Lyset Tar Oss*, Misanthropy Records, 1994.

<sup>694</sup> CARPATHIAN FOREST, *Through Chasm, Caves and Titan Woods* EP, Avant Garde Music, 1995.

<sup>695</sup> WONGRAVEN, *Fjelltronen*, Moonfog Productions, 1995.



Figure 102. Pochette de *Through Chasm, Caves and Titan Woods* de Carpathian Forest.

Comme beaucoup d'illustrations d'albums de Black Metal, la pochette de *Hexenwind*<sup>696</sup> (« le vent des sorcières ») du groupe autrichien Dornenreich (« le royaume des épines ») montre une forêt brumeuse (figure 103). *Nattens Madrigal* d'Ulver rassemble plusieurs éléments clefs de la nature vue par les artistes Black Metal. Dépeints au travers d'un paysage nocturne, ils montrent un loup hurlant à la lune sur une montagne enneigée (figure 104).

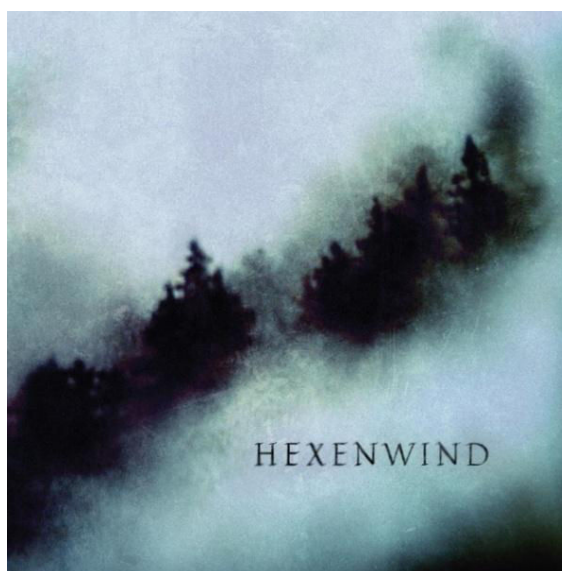


Figure 103. Pochette de *Hexenwind* de Dornenreich.

---

<sup>696</sup> DORNENREICH, *Hexenwind*, Prophecy Productions, 2005.

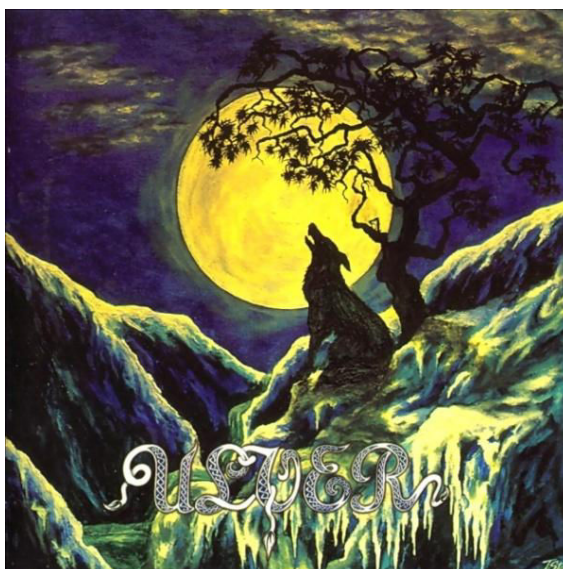


Figure 104. Pochette de *Nattens Madrigal* d'Ulver.

Comme nous avons pu le voir dans ce point, le Black Metal européen cristallise sa vision de la nature autour des thèmes comme la nuit, l'hiver/le froid, et les animaux ayant une connotation plutôt négative. Nous verrons dans le point suivant qu'il existe une lecture plus complexe du rôle de la nature dans la musique Black Metal.

- Le *Cascadian Black Metal* et le Romantisme américain

En marge du Black Metal européen, concentré sur les identités, les visions des paganismes et sa position majoritaire visant à respecter les codes de la scène norvégienne originale, une scène états-unienne se développe durant le milieu et la fin de la décennie 2000<sup>697</sup>. Si le Black Metal est déjà bien implanté sur tous les continents à cette époque, les artistes de cette scène cherchent à en remodeler l'identité, jusqu'au plus profond de ses aspirations. Une poignée de groupes s'identifie à cette scène, qui se veut nouvelle et originale, et s'auto-intitule *Cascadian Black Metal* en raison de sa provenance géographique, la Cascadie. Il s'agit d'une « biorégion » (Cascadia en anglais) située sur les états de l'Oregon,

---

<sup>697</sup> PÖHLMANN Sascha, « Whitman's Compost, The Romantic Posthuman Futures of Cascadian Black Metal », *ACT – Zeitschrift für Musik & Performance*, 2015/6, p. 6.

Washington, des parties de l'Idaho, la Colombie britannique, le sud de l'Alaska et le nord de la Californie. Cette région « est géographiquement, culturellement, économiquement et de par son environnement distincte des régions voisines et possède une faune et une flore, une topographie et une géologie distinctes<sup>698</sup>. » L'emploi du terme « cascadian », à défaut d'un terme plus générique, nous renseigne directement sur la place que prennent la nature et l'environnement chez les défenseurs de cette identité régionale comme pour les artistes Black Metal qui la revendiquent, en faisant ici un sous-genre musical. Comme l'explique Sascha Pöhlmann :

« C'est dans ce genre en particulier que le Black Metal a le plus explicitement fait la transition qui coïncide avec la transformation du Romantisme depuis sa variété européenne vers l'Américaine, et c'est ici que les problèmes d'avenir – inextricablement liés aux soucis d'écologie – sont traités de la manière la plus évidente<sup>699</sup>. »

Cette notion d'identité cascadienne, tout comme le Black Metal qui en est originaire, puise notamment ses sources dans les écrits de Ralph Waldo Emerson, et Henry David Thoreau. Les deux auteurs sont considérés comme les héritiers du Romantisme européen, créateurs du transcendantalisme. Les écrits de ces derniers partagent des similitudes avec les postures des artistes de Cascadian Black Metal, tout comme l'explique le chercheur Diamuid Hester :

« Les tonalités individualistes du Black Metal commencent à résonner avec une tradition américaine d'autonomie, mettant à jour pour le XXI<sup>ème</sup> siècle l'individualisme soi-disant transcendantal des écrivains comme Ralph Waldo Emerson et Henry David Thoreau. [...]

Ce qui s'appelle alors l'individualisme transcendantal d'Emerson caractérise alors le mouvement bilatéral de l'isolement individuel et de la transcendance divine extatique. [...]

Les fondements philosophiques du livre [*Walden ou la vie dans les bois*] semblent entièrement dérivés d'Emerson : ainsi, Thoreau renonce au mal de la société contemporaine et condamne la paresse qui engendre une culture de conformité<sup>700</sup>. »

---

<sup>698</sup> Site web *Cascadia Now*, à l'adresse : <https://www.cascadianow.org/bioregionalism/>. Consultée le 28/08/2018. « is geographically, culturally, economically and environmentally distinct from surrounding regions and has unique flora and fauna, topography, and geology. » Nous traduisons.

<sup>699</sup> PÖHLMANN Sascha, 2015/6, *op. cit.*, p. 7. « It is in this particular genre that Black Metal has most explicitly made a transition that matches the transformation of Romanticism from its European to its American variety, and this is where issues of futurity – inextricably linked to issues of ecology – are negotiated most prominently. » Nous traduisons.

<sup>700</sup> HESTER Diamuid, « Individualism above all », *Black Metal: Beyond the Darkness*, Londres, Black Dog, 2012, p. 80. « the individualistic tones of Black Metal begin to resonate with an American tradition of self-reliance, updating for the twenty-first century the so-called

Donc, tout comme le Romantisme américain, les groupes de cette scène reprennent des thèmes comme la rébellion contre la société, le refus de la conformité, la spiritualité et la nature. À la différence des Européens, les transcendentalistes, comme les groupes de Cascadian Black Metal « épouse[nt] des idéologies de gauche en parallèle à celles associées à une variété de non-conformismes dans le Romantisme américain, mettant particulièrement en avant des problèmes écologiques<sup>701</sup>. » Cette scène construit donc son discours en se basant sur les écrits d'Emerson, en particulier *La Nature*<sup>702</sup>, et de Thoreau, notamment *Walden ou la vie dans les bois* (1854), qui n'est autre que le récit de l'application pratique du premier. Thoreau était également connu pour « ses prises de position publiques en faveur des opprimés ou des anarchistes<sup>703</sup>. » Enfin, les musiciens de cette scène mettent, comme les deux auteurs 150 ans avant eux, la recherche de la transcendance en premier plan.

Les motivations du Cascadian Black Metal ne semblent pas si éloignées de celles du Black Metal européen. Cependant, les différences majeures résident, en un premier lieu, dans les prises de positions politiques et idéologiques, et surtout dans le rapport à la nature qui est fondamentalement différent. En effet, comme l'écrit Sascha Pöhlmann au sujet de l'album *Two Hunters*<sup>704</sup> du groupe de Washington, *Wolves in the Throne Room* :

« La représentation de Nature dans *Two Hunters* de *Wolves in the Throne Room* est plus proche de la tradition du romantisme américain que de la tradition du black metal européen, où la nature pose souvent problème, mais prend généralement des traits menaçants ou sert de symbole primitiviste<sup>705</sup>. »

---

transcendental individualism of writers like Ralph Waldo Emerson and Henry David Thoreau. [...] What comes to be called Emerson's transcendental individualism, then, characterises the bilateral movement of bilateral individual isolation and ecstatic, divine transcendence. [...] The philosophical underpinnings of the book seem entirely derived from Emerson: thus Thoreau renounces the evil of contemporary society, and condemns the laziness which breeds a culture of conformity. » Nous traduisons.

<sup>701</sup> *Ibid.*, p. 2. « espouses leftist ideologies paralleling those associated with the varieties of non-conformism in American Romanticism, foregrounding especially ecological issues. » Nous traduisons.

<sup>702</sup> EMERSON Ralph Waldo, *Nature*, Diderot Classics, 2017.

<sup>703</sup> THOREAU Henry David, *Walden ou la vie dans les bois*, Paris, Gallimard, 2017, p. 6.

<sup>704</sup> WOLVES IN THE THRONE ROOM, *Two Hunters*, Southern Lord Recordings, 2007.

<sup>705</sup> PÖHLMANN Sascha, « Green ist he new black (metal), *Wolves in the Throne Room*, die Amerikanische Romantik und Ecocritiscism » in NOHR Rolf F., SCHWAAB Herbert éd., *Metal Matters, Heavy Metal als Kultur und Welt*, Munster, LIT Verlag, 2011, p. 266. « Die Naturdarstellung auf *Two Hunters* von *Wolves in the Throne Room* ist der Tradition der amerikanischen Romantik näher als der Tradition des europäischen Black Metals, in der die Natur

Ainsi que nous l'avons vu plus haut, le Black Metal a une vision spécifique de la nature, qui diffère de celle des groupes américains. En ce qui concerne Wolves in the Throne Room, le groupe se reconnaît également dans l'esthétique Black Metal en tant que genre international. Selon son batteur Aaron Weaver :

« il est possible de définir l'essence qui unit les artistes au sein du black metal. C'est une révolte contre le monde moderne ; il est ancré dans l'amertume et la haine ; il est mythique et spirituel<sup>706</sup>... »

Néanmoins, comme l'écrit Scott Wilson dans *Melancology* :

« Wolves in the Throne Room est le groupe le plus associé avec l'impulsion écologique au sein de black metal [...] La perspective propre à WITTR [Wolves in the Throne Room] [...] est attachée à la nostalgie d'une existence pré-moderne : [Aaron Weaver] « Un profond sentiment d'aspiration à un passé oublié est ce qui donne à notre musique son esprit mélancolique... Nous sommes des cadavres vides de sens. Regardez le monde d'autrefois perdu, où les choses étaient entières et pleines de profondeur. Et maintenant, regardez-nous. Le monde est condamné et nous sommes perdus<sup>707</sup>. » »

Cette vision pessimiste et nostalgique n'est pas un cas isolé, cependant, les groupes européens auraient plutôt tendance à se positionner en tant qu'élite, au dessus de « la masse ».

En ce qui concerne l'aspect musical, une première chose surprend chez Wolves in the Throne Room, notamment sur l'album *Two Hunters* : la longueur des titres, et le peu de riffs qui les composent (les titres durent respectivement 5'58", 12'12", 9'55" et 18'16", ce qui est considérable à l'échelle de la musique populaire actuelle). Nous retrouvons souvent, sur internet (notamment dans les chroniques d'albums ou sur les sites de type « encyclopédiques »), le terme d'Atmospheric Black Metal pour décrire la musique des États-Uniens.

---

zwar häufig ein Thema ist, jedoch dort meistens bedrohliche Züge annimmt oder als primitivistisches Symbol dient. » Nous traduisons.

<sup>706</sup> WILSON Scott éd., *Melancology, Black Metal theory and ecology*, Winchester, Washington, Zero Books, 2014, p. 7. « it's possible to define the essence that unites artists within black metal. It is a revolt against the modern world; it is rooted in bitterness and hatred; it is mythic and spiritual... » Nous traduisons.

<sup>707</sup> *Ibid.*, p. 7. « Wolves in the Throne room are the band most associated with the ecological impulse in black metal, [...] WITTR's own perspective [...] is tied to nostalgia for a pre-modern existence: « A deep sense of yearning to a forgotten past is what gives our music its melancholy spirit... We are empty meaningless corpses. Look at the lost ancient world, where things were whole and full of depth. And now look at us. The world is doomed and we are lost. » » Nous traduisons.



Le premier titre de l'album *Two Hunters*, « *Dea Artio* », est caractéristique de l'Atmospheric Black Metal, on peut y entendre des bruits d'insectes et le cri d'une chouette, avant l'entrée des claviers. Le titre suivant, « *Vastness and Sorrow* » fait entendre en guise d'introduction un riff joué par l'une des guitares dans un registre médium auquel se superpose à l'octave la même formule jouée en tremolo picking. Ce procédé donne un effet de flottement, également dû à l'absence de batterie. Le quatrième et dernier titre de cet album « *I Will Lay Down My Bones Among the Rocks and the Roots* » débute également par une introduction faisant entendre les guitares sans la batterie, donc sans pulsation à laquelle se raccrocher, donnant une impression d'improvisation. Le titre utilise une voix féminine lors d'un passage sans batterie et sans tremolo-picking (16'12"). L'identité du morceau repose essentiellement sur le riff figuré ci-dessous qui intervient à plusieurs reprises. Il s'agit d'une formule simple et facilement mémorisable. Lors de la dernière intervention, les valeurs sont doublées.



Figure 105. Un des riffs du titre « *I Will Lay Down My Bones Among the Rocks and the Roots* » de *Wolves in the Throne Room* (2'42", 3'53" et 13'14").

Sascha Pöhlmann écrit :

« *Two Hunters* présente un cycle de destruction et de régénération. Bien que le sujet de l'apocalypse fasse partie du thème commun du black metal, il est compris ici dans d'autres catégories où la nature joue un rôle central et devient acteur, au lieu de servir uniquement de toile de fond à des fins de purification. Ce récit est aussi mythique et spirituel qu'écologique ; leur moyen narratif central est l'intégration du lecteur, c'est pourquoi on peut décrire *Two Hunters* comme étant un poème environnemental<sup>708</sup> »

Ces considérations décrivent assez bien le chemin suivi par *Wolves in the Throne Room* en ce qui concerne *Two Hunters*. Nous retiendrons particulièrement la

<sup>708</sup> PÖHLMANN Sascha, 2011, *op. cit.*, p. 272. « *Two Hunters* präsentiert einen Zyklus des Zerstörung und Regeneration. Das Motiv der Apokalypse gehört zwar zur gängigen Thematik des Black Metals, wird hier jedoch in anderen Kategorien begriffen, indem die Natur eine zentrale Rolle einnimmt und zum Akteur wird, anstatt nur dem Vermichtung als Hintergrund zu dienen. Diese Erzählung ist ebenso mythisch-spirituell wie ökologisch; ihr zentrales narratives Mittel ist dabei die Integration des Lesers, weshalb *Two Hunters* als environment-poem bezeichnet werden kann ». Nous traduisons.

notion de cycle impliquant la destruction et la régénération. En effet, si l'album commence par une piste faisant entendre le cri d'une chouette, naturellement associé à la nuit, nous remarquons à la fin de l'album le sample du chant des oiseaux alors que la voix féminine s'éteint (17'24"), en référence au jour. C'est là la première référence à cette idée de cycle. Deuxièmement, même sans prendre connaissance des paroles, qui ne sont pas entièrement compréhensibles à l'écoute en raison de la voix saturée, les titres des pistes, notamment le dernier, nous renseignent sur cette idée de perpétuel recommencement. « *I Will Lay Down My Bones Among the Rocks and the Roots* » (« J'étendrai mes os parmi les rochers et les racines » en français) introduit l'idée selon laquelle la disparition, la décrépitude et la mort peuvent trouver une utilité dans la nature, l'état de compost.

L'observation attentive et la mise en regard de la littérature romantique nous montrent bien que de nombreuses corrélations existent entre les deux mouvements pourtant distant chronologiquement de plus de 150 ans. Qu'il s'agisse de références passéistes semblables, comme l'attrait pour le Moyen-âge et ses légendes, ou encore pour des thèmes tels que la nuit et la nature. Nous commençons à voir se dessiner ici le caractère postromantique du Black Metal, que nous observerons plus en détail à la fin de cette partie.

#### b. Black Metal et musique Romantique

Les musiciens de Black Metal ne sont pas restés étrangers à la musique romantique. Cette dernière a, selon nous, une influence forte sur certains groupes, qui parfois s'emploient à en donner une relecture moderne. Ce rapport pourrait dans certains cas être associé à une tentative de mise en place d'un certain élitisme, la musique savante étant, pour beaucoup, réservée à une élite intellectuelle. Cependant, cette relation peut également être envisagée sous un angle de référence esthétique : on s'inspire ou on cite des extraits d'une musique dite « savante » car on en admire la beauté et la signifiante.

Si nous nous demandons quels sont les formes musicales et effectifs instrumentaux incarnant le mieux l'idéal romantique, les premiers éléments de réponse pointent immédiatement vers les pièces pour piano seul de Chopin, Liszt et Schumann, les *Lieder* de Schubert, les vastes symphonies ou encore les *Gesamtkunstwerke* (« œuvres d'art totale ») de Wagner. Si les *Nocturnes* ou autres *Lieder* ne nécessitent pas un effectif démesuré, il en est autrement pour les symphonies. Au milieu des années 1990, certains musiciens de Black Metal développent une fascination et un goût prononcé pour cette démesure instrumentale. Cependant, l'effectif typique, qui jalonne l'histoire du Rock depuis des décennies, n'est à l'évidence pas du tout adapté à un tel foisonnement. Qu'à cela ne tienne, les claviers entrent en scène pour remplacer, ou plutôt incarner, l'orchestre romantique qui fascine un bon nombre de musiciens de Black Metal. Comme l'écrit Jason Foster :

« [La dimension romantique] est incarnée par l'accompagnement de clavier qui imprègne beaucoup le Black Metal contemporain. Car, depuis les accords obsédants qui se cachent derrière les riffs de guitare jusqu'aux ouvertures grandioses qui ont donné le ton à beaucoup de chansons, les claviers imprègnent le son du Black Metal d'un sentiment de révérence romantique – bien qu'obscur, sombre et souvent gothique – gage d'étonnement et d'admiration irréfutablement digne de son idéologie distinctive<sup>709</sup>. »

Lorsque le clavier ne suffit pas, il est tout de même possible de faire entrer cet orchestre idéal dans la musique, c'est alors que la transphonographie est impliquée. Le Black Metal n'est bien sûr pas le seul genre musical à utiliser cette recette, le rap en étant lui-aussi particulièrement friand, de même que d'autres genres mainstream<sup>710</sup>.

---

<sup>709</sup> FOSTER Jason, *Commodified Evil's Wayward Children: Black Metal and Death Metal as Purveyors of an Alternative Form of Modern Escapism*, mémoire de Master en Arts et études religieuses, Université de Canterbury, 2006, p. 67. « is embodied in the keyboard accompaniment that pervades much contemporary Black Metal. For, from the haunting chords that loom behind the guitar riffs through to the grandiose overtures that have set the tone for many a great track, keyboards infuse the Black Metal sound with a romantic – albeit dark, somber, often even gothic – sense of reverential wonder and awe irrefutably befitting its peculiar ideology. » Nous traduisons.

<sup>710</sup> Un grand nombre de titres de rap, ou autres genres, emploient la technique du sampling dans leurs morceaux, parfois afin d'utiliser des extraits de musiques savantes. Parmi les premiers exemples qui nous viennent à l'esprit, le titre « *Paparazzi* » (1996) de l'américain X-Zibit qui utilise la *Pavane* de Gabriel Fauré ; « *I can* » de Nas (2002) avec la *Lettre à Elise* de Beethoven ou encore plus récent le sample de la *Partita pour flûte seule* de Bach par MC Fioti dans le titre « *Bum Bum Tam Tam* » (2017).

Enfin, en dernier recours, et lorsque leurs moyens financiers – intrinsèquement liés au succès commercial de leurs albums – le permettent, certains groupes de Black Metal vont jusqu'à se produire sur scène accompagnés d'un orchestre symphonique, avec ou sans chœur. Pour ce faire, ils font appel à des arrangeurs et orchestrateurs, qui transcrivent leurs parties de claviers originelles en partition pour de grandes formations orchestrales, dans le cas où l'album n'a pas directement été écrit pour un tel effectif.

Nous verrons, dans cette sous-partie, comment des musiciens de Black Metal ont voulu faire entrer l'orchestre dans leur musique, et comment le cheminement, qui consistait dans un premier temps à inclure des claviers, a progressivement pris de l'ampleur, quitte à s'éloigner des codes du Black Metal. Nous suivrons cette évolution dans notre premier point. Dans un deuxième temps, nous soulignerons comment la transphonographie est parfois employée pour se substituer aux claviers et à l'orchestre, enfin, nous observerons l'entrée de l'orchestre dans l'univers du Black Metal.

- Incarnations Black Metal de l'orchestre idéal

Au début des années 1990, peu après sa codification et au début de sa cristallisation, le Black Metal reste étranger aux possibilités offertes par l'usage des claviers, privilégiant une musique brute faite quasi-uniquement de guitares saturées, de blast beats puissants et de cris tourmentés. Puis, Emperor est entré en scène. Le groupe norvégien, que nous avons déjà évoqué plus haut incorpore le clavier à son line-up dès ses premiers enregistrements. Sur l'album *In the Nightside Eclipse*, le clavier est non seulement omniprésent, mais pas de manière ponctuelle : il est en filigrane, la trame qui donne à la musique son unité.

Pour beaucoup, c'est *In the Nightside Eclipse* qui crée le genre *Symphonic Black Metal*, car si les claviers avaient déjà été utilisés auparavant, Emperor est le premier à leur donner un rôle proéminent. En effet, comme l'écrit Dayal Patterson :

« c'est sans aucun doute cet album plus que n'importe quel autre qui a établi le son du symphonic black metal, repris par la suite par un grand nombre de groupes tels que Dimmu Borgir, Diabolical Masquerade, et Limbonic Art, pour ne nommer qu'eux<sup>711</sup>. »

Or, c'est à l'évidence dans le Symphonic Black Metal que la musique savante romantique est la plus susceptible d'être véhiculée.

L'« orchestre » est également présent chez Emperor de manière plus subtile, en effet, comme le producteur Eirik Hundvin (alias Pytten) le confie à Dayal Patterson :

« Nous utilisons beaucoup de pistes aussi [lors de l'enregistrement studio de *In the Nightside Eclipse*], jusqu'à trente deux je crois, nous avons dû utiliser plusieurs machines d'enregistrement, parce que je n'avais pas de machine à trente deux pistes. Je pense que nous sentions tous que nous étions en train de créer quelque chose<sup>712</sup>. »

La superposition d'un tel nombre de pistes lors de l'enregistrement est sans doute inédite dans le Black Metal des années 1990. Le fait que le producteur Pytten – qui a dirigé l'enregistrement et la production de dizaines d'albums Black Metal, parmi lesquels Burzum et Satyricon pour ne citer qu'eux – mentionne ce détail, fait selon nous office de preuve du caractère résolument « orchestral » de cet album. En effet, un groupe des années 1990 n'aurait probablement utilisé qu'une dizaine de pistes, grand maximum, pour enregistrer guitares, batterie, voix et d'éventuels claviers et/ou samples. Pour Frédéric Martin :

« Dernier groupe fondamental du Black Metal, Emperor fournit le rameau symphonique et majestueux, Emperor d'emblée se veut plus lyrique, voire cosmique que les groupes précédents<sup>713</sup>. »

Cradle of Filth, autre groupe ayant participé au développement du Symphonic Black Metal, naît en 1991 au Royaume-Uni, fondé par le vocaliste Daniel Davey alias Dani Filth. Dès son premier album *The Principle of Evil Made Flesh*<sup>714</sup>, le groupe

---

<sup>711</sup> PATTERSON Dayal, 2013, *op. cit.*, p. 225. « it was undoubtedly this album more than any other that established the symphonic black metal sound, one later picked up by numerous bands such as Dimmu Borgir, Diabolical Masquerade, and Limbonic Art, to name but a few. » Nous traduisons.

<sup>712</sup> *Ibid.*, p. 227. Patterson cite Pytten : « We were using a lot of tracks too, up to thirty-two I think, we had to use different recording machines, 'cos I didn't have a thirty-two-track machine. I think we all felt we were creating something. » Nous traduisons.

<sup>713</sup> MARTIN, Frédéric, R/2009, *op. cit.*, p. 29.

<sup>714</sup> CRADLE OF FILTH, *The Principle of Evil made flesh*, The End Records/Cacophonous Records, 1994.

affiche sa volonté de donner au Black Metal un caractère plus lyrique et grandiose. Dès le titre d'introduction « *Darkness our Bride (Jugular Wedding)* », nous comprenons que les claviers ont une importance capitale chez Cradle of Filth. D'ailleurs, nous retrouverons, dans cet album, plusieurs titres exclusivement réservés aux arrangements de clavier, servant de transitions entre les morceaux. Ici, il est utilisé comme un instrument à part entière, et non comme un soutien jouant uniquement des nappes et quelques motifs transitifs. Les sons les plus utilisés sont ceux des cordes, de l'orgue et du piano. De plus il semblerait, chez Cradle of Filth, que chaque instrument, y compris la basse souvent dissimulée dans les abysses du spectre sonore, ait son rôle bien défini et participe à la construction des morceaux. Nous remarquons également la « propreté » de la production sonore, ici le cachet Black Metal n'entre pas (ou peu) en considération. Dès ce premier album, le groupe fait également usage de voix féminines déclamées, en plus de la voix saturée et de la voix parlée.

Toutes les constatations faites pour ce premier album se renforcent sur le suivant *Dusk... And Her Embrace*<sup>715</sup>. Par exemple, sur le titre « *Funeral in Carpathia* », toutes les caractéristiques de la musique de Cradle of Filth sont réunies. Le morceau nous fait entendre un très grand nombre de riffs différents, alternant mesures ternaires et binaires, à des tempi variés. Si le tout paraît complexe par rapport à une plage de Black Metal classique, les différentes parties (deux guitares, une basse, une batterie et un clavier) sont pourtant construites sur des matériaux simples, c'est leur superposition et leur harmonisation qui donnent à l'ensemble une apparence complexe, sophistiquée et grandiloquente.

The image shows a musical score for the first four measures of the song 'Funeral in Carpathia'. The score is written for four instruments: Guitar I, Clavier, Guitar II, and Basse. The tempo is marked as 172 bpm. The time signature is 4/4. The key signature has one sharp (F#). The score shows the following patterns:

- Guitar I:** A melodic line consisting of eighth notes, starting on a G4 and moving up stepwise.
- Clavier:** A simple harmonic accompaniment consisting of half notes, starting on a G4 and moving up stepwise.
- Guitar II:** A rhythmic pattern of eighth notes, starting on a G4 and moving up stepwise.
- Basse:** A rhythmic pattern of eighth notes, starting on a G3 and moving up stepwise.

<sup>715</sup> CRADLE OF FILTH, *Dusk... And Her Embrace*, Music for Nations, 1996.

Figure 106. Riff A du titre « *Funeral in Carpathia* » de Cradle of Filth.

La première guitare et le clavier ont dès ce premier riff des rôles différents et complémentaires. La mélodie jouée par la guitare en tremolo picking se détache bien de l'ensemble, tout comme le clavier. Les deux parties semblent même créer une impression de dialogue à l'écoute du morceau.

Figure 107. Riff D (cellules a et b) du titre « *Funeral in Carpathia* » (1'37" ; 3'14" ; 6'33").

Le riff ci-dessus se compose également de deux cellules distinctes, chacune est jouée deux fois (le riff complet fait 16 mesures). Il a la particularité de présenter une superposition de rythmes binaires (clavier et voix) et ternaires (autres instruments jouant des triolets de croches). Cette impression de flottement est renforcée lorsque des voix féminines sont introduites lors de la répétition du riff. En effet, une voix chante la même mélodie que le clavier, l'autre parle en homorythmie. La batterie joue en triolets de croches durant la première cellule, puis en triolets de doubles pendant la seconde.

Même si le matériau harmonique n'est pas beaucoup plus développé que dans les exemples que nous avons pu voir auparavant, le nombre de pistes donne une impression orchestrale.

- De la musique romantique dans le Black Metal

En ce qui concerne l'influence et la place que prend la musique savante, notamment romantique, chez les musiciens de Black Metal, nous pouvons avancer sans réserve que Richard Wagner est probablement le compositeur au centre de cette relation. En effet, d'un point de vue thématique d'abord, Wagner suscite la curiosité des amateurs de Black Metal de par son lien avec Friedrich Nietzsche. Ensuite, la fascination du compositeur allemand pour les thèmes nordiques, mythologiques et d'identité, est similaire à celle des musiciens de Black Metal, comme nous avons pu le voir plus haut. L'idée de puissance également développée dans l'écriture musicale de Wagner est omniprésente dans l'esprit du Black Metal. Comme le précise Nicolas Walzer :

« L'influence « puissante » de Wagner a suscité un qualificatif nouveau pour certains fans pour désigner la musique du groupe norvégien Limbionic Art : « black metal wagnérien ». Les thèmes romantiques et parfois identitaires du black metal figuraient déjà dans les opéras de Richard Wagner<sup>716</sup>. »

Cette idée, d'importance de la puissance, est également décrite par Méi-Ra Saint-Laurent dans un article consacré au caractère wagnérien présent chez les groupes de Metal, en particulier le groupe suédois Therion. Selon la musicologue, qui

---

<sup>716</sup> WALZER Nicolas, 2007, *op. cit.*, p. 217.



reprend le concept de « paramètres performantiels » de Serge Lacasse, ces derniers :

« se caractérisent par la reproduction musicale d'idiomes utilisés au quotidien, tels que des inflexions vocales particulières (par exemple un soupir ou un sanglot) ou des timbres distinctifs<sup>717</sup> »

En effet, de tels éléments, incontestablement présents dans l'univers du Black Metal, ont également leur place chez Wagner, comme Saint-Laurent l'écrit :

« Ces éléments [les paramètres performantiels] n'en demeurent pas moins importants, car ils déterminent la signature sonore des opéras de Wagner. Ainsi, la puissance et la démesure caractérisant la musique du compositeur sont attribuables, tant à la fusion constante des voix et des timbres, qu'à l'ampleur de l'orchestre<sup>718</sup>. »

Chez les groupes de Symphonic Black Metal, l'usage de la voix demeure similaire au Black Metal classique. Cependant, il arrive souvent que des voix interviennent suivant d'autres modalités d'expression comme le murmure, le chant ou encore la parole. Au sein de cette palette flirtant avec les attributs de l'extra-vocalité, le rôle des timbres est également crucial. La grande variété rencontrée repose notamment sur l'usage de multiples sonorités instrumentales au clavier, à la voix, le tout combiné à la « puissance » de la formation de quatuor amplifié guitares/basse/batterie.

Le caractère « puissant », grandiloquent et solennel de certaines ouvertures de Wagner est également très apprécié par les musiciens de Black Metal. Par exemple, le frontman et guitariste de Marduk, Morgan Steinmeyer Håkansson déclare s'inspirer entre autres des compositeurs russes ainsi que des opéras de Wagner pour composer. « Selon lui les directives classiques et celles des guitares sont les mêmes<sup>719</sup>. » En guise d'introduction pour une de leurs tournées de concerts, comme nous pouvons le constater à l'écoute de l'album bootleg de Marduk *Day of Darkness – Warrior of Italy* de 1998, *La Chevauchée des Walkyries*, le prélude de l'acte III de l'opéra *Die Walküre* de 1854 est emprunté au compositeur de Bayreuth.

---

<sup>717</sup> SAINT-LAURENT Méi-Ra, « Les Rapprochements entre la musique metal et la musique classique : le cas de Therion et de Richard Wagner », *Sociétés*, vol. 3, n°117, 2012, p. 133.

<sup>718</sup> *Ibid.*, p. 133-134.

<sup>719</sup> WALZER Nicolas, 2007, *op. cit.*, p. 138.

Le groupe Satyricon utilise également une introduction de type wagnérien sur le titre « *Mother North* » (« mère Nord »), en version live extrait de l'album *The Age of Nero*<sup>720</sup>. Pour renforcer l'aspect grandiose et wagnérien, le thème est joué par des cuivres, trois trombones et deux tubas.



Figure 108. Thème d'intro joué par les cuivres (0'24") sur la version live de « *Mother North* », de Satyricon.

Le registre grave et le timbre de ces instruments s'accordent de manière surprenante avec la formation Metal tout en contrastant très fortement avec le riff ultra rapide qui suit cette introduction, qui d'ailleurs n'est pas présente dans la version originale du morceau, sur l'album de 1996 *Nemesis Divina*<sup>721</sup>. Les cuivres interviennent énormément sur ce titre, parfois pour ponctuer le discours des guitares et de la voix (section de 4'43" à 5'18"). Les tubas doublent d'ailleurs la partie de guitare basse vers la fin, alors que les trombones ponctuent la partie de clavier (6'40" à 6'50"). Ce mariage entre timbres cuivrés, voix saturée, tremolo picking et blast beat donne une dimension très théâtrale à cette interprétation de « *Mother North* ».

<sup>720</sup> SATYRICON, *The Age of Nero*, Indie Recordings, 2008.

<sup>721</sup> SATYRICON, *Nemesis Divina*, Moonfog Productions, 1996.

Figure 109. Riff B de « *Mother North* ».

Harmoniquement, le riff B ci-dessus fait entendre un mouvement pendulaire (clavier) sur les accords si b - mi b - si b - la b - si b - mi b - si b . La batterie joue un blast beat rapide. Nous avons ici figuré la voix car elle se détache bien de l'ensemble et semble faire entendre des hauteurs malgré le timbre saturé. Il est d'ailleurs possible de comprendre le texte scandé (« Mère nord ! Comment peuvent-ils dormir alors que leurs lits sont en feu ? »).

Sur ce même album, Satyricon fait également appel à sept choristes, notamment sur les titres « *Die By My Hand* » (« Meure par ma main ») et « *Den Siste* » (« le dernier »). Sur « *Den Siste* », les cuivres (trombones et tubas) interviennent graduellement à la fin du titre pour accentuer la « lourdeur » des riffs, joués à un tempo lent ( $\downarrow = 67$ ), qui contraste avec le blast beat de la batterie.

Enfin, Frédérick Martin considère l'emploi fréquent de la métrique ternaire comme un rapprochement entre le Black Metal et Wagner. Pour lui, elle est :

« symbolique de la course et de l'effort physique, ainsi que les thèmes héroïques – Wagner, pour caractériser Siegfried, choisit le mètre ternaire, ne pouvant pas le caractériser autrement : depuis l'Antiquité, le ternaire induit spontanément le sentiment d'assaut. Et héroïsme et mélancolie abondent dans la mélodie BM. La rythmique ternaire signe cette musique ; aucune autre musique populaire postmoderne n'y a aussi souvent recours<sup>722</sup>. »

Les citations d'œuvres musicales romantiques ou postromantiques sont également assez fréquentes. Parmi les compositeurs auxquels les artistes de Black Metal empruntent des thèmes, nous pouvons citer les Russes, Modeste Moussorgski ou encore Sergueï Rachmaninov. Marduk, par exemple, construit son titre

<sup>722</sup> MARTIN Frédérick, 2005, *op. cit.*, p. 106.

« *Glorification of the Black God* », extrait de l'album *Heaven Shall Burn... When We Are Gathered*<sup>723</sup>, sur le poème symphonique de 1867 *La Nuit sur le Mont Chauve* de Moussorgski. Des extraits de la pièce symphonique interviennent seuls, puis les guitares, la batterie et la voix, se superposent à l'orchestre.

Le groupe français Anorexia Nervosa enregistre le *Prélude en do dièse mineur opus 3 n°2* de Sergueï Rachmaninov sur le titre « *Hail Tyranny* » extrait de l'album *New Obscurantis Order*<sup>724</sup>. La pièce pour piano seul est ici interprétée par l'un des membres du groupe.

Chez le groupe suédois Shining, nous notons un emprunt du début du 2<sup>ème</sup> mouvement de la *Sonate au Clair de Lune* de Beethoven, sur le titre « *Åttiosex tusen fyrahundra* » (« quatre-vingt six mille quatre cent » soit le nombre de secondes en vingt-quatre heures). Le vocaliste Niklas Kvarforth murmure, fredonne et on peut l'entendre boire dans cette version. Ce morceau sert de transition, autrement dit de « calme avant la tempête ».

Si les musiciens de Black Metal revendiquent en effet leur admiration pour la musique savante en citant et en s'inspirant de nombreux compositeurs, notamment romantiques, l'orchestre symphonique et ses timbres sont également un objet de fascination, comme nous pourrions le voir dans le point suivant.

- Quand l'orchestre entre dans le Black Metal

Autre groupe bien connu de Symphonic Black Metal, Dimmu Borgir est fondé en Norvège en 1993 par Shagrath (Stian Tomt Thorenson) et Silenoz (Sven Alte Kopperud) qui demeurent aujourd'hui les deux seuls membres d'origine du groupe. Par ailleurs, comme Cradle of Filth, le line-up de Dimmu Borgir change fréquemment, sans doute afin de faire évoluer le groupe grâce à des musiciens de session et live de plus en plus performants. Le groupe décrit sa musique ainsi :

---

<sup>723</sup> MARDUK, *Heaven Shall Burn... When We Are Gathered*, Osmose Productions, 1996.

<sup>724</sup> ANOREXIA NERVOSA, *New Obscurantis Order*, Osmose Productions, 2001.

« Dimmu Borgir s'est rapidement émancipé des codes du genre, en osant combiner un son noir corbeau avec une orchestration symphonique opulente. Rapidement, ils sont devenus des pionniers dans leur domaine, en forgeant des albums révolutionnaires [...], envahissant le monde entier avec des tournées en tant que tête d'affiche et devenant finalement le groupe le plus influent de leur genre après neuf sorties d'albums full-length<sup>725</sup>. »

Dimmu Borgir s'éloigne moins du langage musical Black Metal que Cradle of Filth, tout en alliant plus de passages orchestraux, musicalement plus complexes harmoniquement et mélodiquement que chez les Anglais.

Le succès commercial de l'album *Enthroned Darkness Triumphant*<sup>726</sup> où les passages de type orchestral sont encore joués au clavier, permettra au groupe d'embaucher l'orchestre symphonique de Göteborg<sup>727</sup> afin d'enregistrer *Puritanical Euphoric Misanthropy*<sup>728</sup>. Le nombre de musiciens embauchés est croissant à chaque enregistrement des Norvégiens : avec l'album *Death Cult Armageddon*<sup>729</sup>, ce sont quarante-deux musiciens de l'Orchestre philharmonique de Prague<sup>730</sup> qui viennent soutenir les compositions du groupe.

L'effectif de l'album *Abrahadabra* est sans doute le plus impressionnant affecté à un groupe de Black Metal, puisqu'il comprend en tout cent-un musiciens dont un compositeur et arrangeur norvégien, Gaute Storås, la cinquantaine de membres de l'Orchestre de la Radio Norvégienne et une trentaine de chanteurs du chœur de la Schola Cantorum du pays<sup>731</sup>. L'équilibre sonore entre la formation Black Metal, le chœur et l'orchestre est optimal, les trois ensembles fonctionnent comme un tout harmonieux où aucun ne prend le dessus grâce au travail de postproduction, comme nous pouvons l'entendre sur les titres « *Born Treacherous* » et « *Dimmu Borgir* ». Il en va de même pour le concert *Forces of the Northern Night* où le groupe, l'orchestre et le chœur sont rassemblés sur scène.

---

<sup>725</sup> Description du groupe sur son site officiel à l'adresse : <https://www.dimmu-borgir.com/band/>. Consultée le 02/09/2018. « Dimmu Borgir quickly broke free from the boundaries of the genre, daring to combine a traditional raven black sound with opulent symphonic orchestration. Soon they turned into pioneers of their field, forging groundbreaking albums [...], invading the entire world with headline tours and eventually turning into the most influential act of their genre after nine full-length studio releases. » Nous traduisons.

<sup>726</sup> DIMMU BORGIR, *Enthroned Darkness Triumphant*, Nuclear Blast, 1997.

<sup>727</sup> MARTIN, Frédéric, R/2009, *op. cit.*, p.89.

<sup>728</sup> DIMMU BORGIR, *Puritanical Euphoric Misanthropy*, Nuclear Blast, 2001.

<sup>729</sup> DIMMU BORGIR, *Death Cult Armageddon*, Nuclear Blast, 2003.

<sup>730</sup> Page consacrée à Dimmu Borgir sur le site *Billboard* à l'adresse : <https://www.billboard.com/articles/news/68010/breaking-entering>. Consultée le 02/09/2018.

<sup>731</sup> Page Consacrée à *Abrahadabra* sur le site *Metal Archives*, à l'adresse : [https://www.metal-archives.com/albums/Dimmu\\_Borgir/Abrahadabra/281836](https://www.metal-archives.com/albums/Dimmu_Borgir/Abrahadabra/281836). Consultée le 02/09/2018.

Selon Frédérick Martin, c'est grâce à l'ampleur de « leurs compositions perfectionnistes », et leur « vraie musique (c'est quand on ne peut pas changer une note) » que les membres de Dimmu Borgir se sont « propulsés au-delà de leur art<sup>732</sup>. »

Cependant, si les groupes Black Metal font parfois appel à un orchestre et/ou un chœur sur un enregistrement, Dimmu Borgir est, à notre connaissance, le seul groupe ayant eut les moyens financiers pour s'offrir une telle formation.

Comme nous avons pu le voir dans cette partie consacrée à l'orchestre dans le Black Metal, les musiciens ont développé une relation et un langage particulier en référence à la musique savante, en particulier romantique. Dans bien des cas, cette relation est le fruit d'une construction idéalisée, parfois assez éloignée de la réalité des œuvres du XIX<sup>ème</sup> siècle. Leur intérêt pour la musique de répertoire peut également, dans bien des cas, faire écho à la notion d'élitisme dont nous avons observé les manifestations dans la première partie de ce chapitre.

### c. Le Black Metal et l'individu postromantique entre introversion et extraversion

Le Black Metal, qu'il soit européen ou américain, a beaucoup en commun avec le Romantisme, notamment lorsque les groupes utilisent soit des textes de ce mouvement littéraire, soit des références culturelles semblables. Cependant, la poésie comme les contes et légendes directement issus de l'imaginaire moyenâgeux, le rapport à la nature, et l'admiration pour la musique symphonique du XIX<sup>ème</sup>, ne sont pas les seules caractéristiques qui corroborent l'existence d'un lien entre Black Metal et Romantisme. Les similitudes sont en effet si nombreuses que nous prenons le parti d'attribuer au genre, objet de cette étude, le qualificatif de « postromantique ».

---

<sup>732</sup> MARTIN, Frédérick, R/2009, *op. cit.*, p.89.

Parmi les principaux sujets liés au Romantisme, la mélancolie, les passions, la nostalgie et la solitude de l'individu, apparaissent comme des piliers thématiques du mouvement. Pour les pratiquants du Black Metal, de tels thèmes sont également très présents, en particulier dans certains sous-genres.

Le Heavy Metal est, selon l'avis général de chercheurs comme Deena Weinstein, Robert Walser et bien d'autres, un univers majoritaire masculin, voire macho, où les thèmes de la virilité, de la puissance et de la violence sont prédominants. Cependant, à la manière d'une catharsis moderne, de nombreux individus en proie à des passions finalement assez proches de celles décrites par les romantiques, y trouvent une forme d'échappatoire, sinon de « thérapie ».

La musique procure, quel que soit le style ou le genre, à l'auditeur et au musicien, une vaste palette d'émotions. Elle est un moyen d'évasion, d'expression notamment des « passions », autrement dit d'émotions fortes et intenses. Elle est également source de réconfort, comme le raconte l'épisode biblique tiré du premier livre de Samuel :

« Et lorsque l'esprit de Dieu assaillait Saül, David prenait son luth et en jouait de sa main et Saül était soulagé et il se trouvait mieux, et le mauvais esprit s'éloignait de lui<sup>733</sup>. »

Depuis l'Antiquité, son effet thérapeutique est reconnu. Aujourd'hui, la musicothérapie connaît un développement important, et de nombreuses études psychologiques et neurologiques se penchent désormais sur le sujet.

Grâce à la musique, comme nous le verrons, les artistes donnent libre court au déferlement des passions. Les paroles représentent également un vaste champ d'expression. Nous avons tenté d'observer l'ampleur de la manifestation des sentiments dans le Black Metal, en effectuant une recherche<sup>734</sup> par thèmes, afin de voir lesquels étaient privilégiés.

---

<sup>733</sup> *L'Ancien Testament*, traduit par Auguste Perret-Gentil, 1847, *op. cit.*, p. 562.

<sup>734</sup> Recherche effectuée sur *Metal Archives* le 31/08/2018.

Thèmes	Nombre références	
Feelings (sentiments)	111	
	Dark (sombres)	17
	Personal (personnels)	23
Emotions (émotions)	98	
	Negative(s)	4
	Human (humaines)	10
Hate (haine)	1290	
Love (amour)	119	
Melancholy (mélancolie)	259	
Despair (désespoir)	322	
Sadness (tristesse)	267	
Loneliness (solitude)	169	
Solitude	256	
Pain (douleur)	325	
Suffering (souffrance)	215	
Anger (colère)	77	
Misanthropy (misanthropie)	1702	
Boredom (ennui)	3	
Apathy (apathie)	16	

Figure 110. Thèmes liés aux sentiments dans les paroles Black Metal.

Sans grande surprise, le sentiment de haine et la misanthropie arrivent en tête du classement. Cependant, mis à part l'amour, les autres sentiments sont intrapersonnels, et non à destination d'une autre entité. Les deux premiers ne sont donc pas réellement intéressants dans notre contexte. Parmi ceux qui nous concernent ici, ce sont la souffrance, le désespoir, la tristesse et la mélancolie qui prévalent, les émotions en question étant des sujets bien connus des romantiques.

Nous traiterons cette dernière sous-partie en quatre points. Le premier sera consacré à l'expression des passions chez les artistes de Black Metal, ensuite nous verrons comment la mélancolie et l'ennui, puis la solitude, se caractérisent au sein du genre, et enfin, nous envisagerons le rôle de la voix en tant que « matériau soumis à la pression cathartique ».



- Le Black Metal les modes d'expression des passions

De notre point de vue comme pour de nombreux musiciens et d'auditeurs, la musique extrême, incluant le Black Metal, représente une forme d'expression privilégiée. L'effet « défouloir » lors des concerts comme des séances d'écoute plus intimes est, pour ses laudateurs, l'un des principaux attraits de cette musique. Les moteurs de cette recherche de sensations auditives fortes sont bien souvent liés au mal être adolescent, l'expression de la colère ou encore la frustration. Comme nous l'a confirmé Tom G. Warrior :

« La plupart des arts naissent du désespoir. La musique extrême est une thérapie, non seulement pour les musiciens mais aussi pour le public. Avant d'être musicien, j'allais à des concerts, je me tenais au premier rang, j'headbangais[\*] et mettais ma tête au plus près des amplis, juste pour oublier ma vie quotidienne, les frustrations à l'école, etc. une société avec laquelle je n'étais pas d'accord, ma jeunesse qui était terrible... C'était une thérapie. Je sentais que j'étais avec un groupe de personnes qui me comprenaient et la musique reflétait le désespoir, la douleur, la colère et la frustration, toutes ces choses qui étaient en moi. C'était inexprimé mais c'était tout à fait clair : tout le monde était là pour des raisons similaires. C'est quelque chose de positif, un mouvement très paisible, qui faisait disparaître l'agressivité<sup>735</sup>. »

L'idée selon laquelle la musique extrême ferait disparaître l'agressivité, du moins chez ses amateurs, a été corroborée par une étude menée par deux chercheuses de l'université de Brisbane. Durant l'expérience, 39 auditeurs de musique Metal, âgés de 18 à 34 ans, ont été soumis à un test édifiant. Après avoir induit de la colère chez les sujets, l'expérience s'est poursuivie par une assignation aléatoire à dix minutes d'écoute de musique « extrême ». Les résultats sont les suivants :

« Une majorité étaient d'accord avec le fait qu'ils écoutent de la musique extrême pour vivre pleinement la colère (79%) et pour se calmer lorsqu'ils se sentent en colère (69%). Ils ont aussi écouté de la musique extrême pour améliorer d'autres humeurs négatives telles que la tristesse (74%) et moins fréquemment l'anxiété (33%). Une majorité écrasante a déclaré écouter de la

---

<sup>735</sup> Propos du musicien recueillis lors de l'entretien du 26 février 2018 à Zürich. « Most art is born from desperation. Extreme music is a therapy, not only for the musicians but for the audience. Before I was a musician, I would go to concerts, stand in the front row headbanging and place my head as close as possible to the PA [Power Amplifier] just to forget my daily life, frustrations at school and so on, a society I didn't agree with, my youth that was terrible... It was a therapy. I felt I was with a group of people that understood me and the music reflected on the desperation, and the pain, and the anger, and the frustration, all those things that were inside of me. It was unspoken but it was totally clear: everyone was there for similar reasons. It's something positive, a very peaceful movement, it takes away your aggressivity. » Nous traduisons.

musique extrême pour améliorer son bonheur (87%) et améliorer son bien-être (100%)<sup>736</sup>. »

La conclusion opérée par les auteures est sans appel : le Metal extrême ne cause pas la colère des sujets, mais elle « correspond et aide à traiter la colère<sup>737</sup>. »

Parmi les titres écoutés par les sujets de cette expérience, quatre sont des morceaux de Black Metal, trois du groupe français Mütiilation et un des États-Uniens d’Inquisition.

Nous pouvons aussi citer la création d’un *alter-ego* comme autre mode d’expression des passions, ou de leur extériorisation. Comme nous l’avons vu plus haut, la création d’un personnage scénique, grâce à un pseudonyme ou une tenue spéciale fait partie des habitudes des musiciens de la scène Black Metal. Cependant, si nous employons le terme spécifique d’*alter-ego*, c’est bien pour marquer la différence qui existe entre la personnalité à la ville et celle à la scène. Selon l’anthropologue Keith Kahn-Harris « le black metal est souvent traité comme une sorte de médium ritualiste permettant la transformation personnelle<sup>738</sup>. » S’il se présente comme une forme de rituel, impliquant le port d’un maquillage spécifique, le *corpse paint*, et d’une tenue vestimentaire adaptée, ce passage de l’individu à l’*alter-ego* est une démarche plus profonde pour certains individus. Nous pouvons citer l’exemple de la chercheuse et vocaliste de Black Metal, Jasmine Shadrack, qui lors de la conférence *Music and... Death*<sup>739</sup>, a fait part à l’audience de l’importance de sa pratique musicale au sein de son groupe Denigrata – notamment la transformation physique qu’elle y opère – dans le cadre de la gestion de difficultés personnelles, liées au deuil et à la dépression :

« Je crois fermement que le metal et sa pratique [en tant que vocaliste] [...] correspondaient à ma douleur, au niveau sonore, textuel, musical et esthétique. Il a initié un processus cathartique vers lequel je suis retournée

---

<sup>736</sup> SHARMAN Leah, DINGLE Genevieve A. « Extreme metal music and anger processing », *Frontiers in Human Neuroscience*, vol. 9, 2015, p. 5. « A majority agreed with the statements that they listened to extreme music to fully experience anger (79%) and to calm themselves down when feeling angry (69%). They also listened to extreme music to improve other negative moods such as sadness (74%) and less commonly, anxiety (33%). An overwhelming majority stated that they listen to extreme music to enhance their happiness (87%) and to enhance their well-being (100%). » Nous traduisons.

<sup>737</sup> *Ibid.*, p. 8. « extreme music matches and helps to process anger » Nous traduisons.

<sup>738</sup> KAHN-HARRIS Keith, 2007, *op. cit.*, p. 38. « Black metal is often treated as a kind of ritualistic medium for personal transformation. » Nous traduisons.

<sup>739</sup> Conférence *Music and... Death*, organisée par Progressive Connexions, le 2 décembre 2017 à Vienne (Autriche).

depuis, car il m'offre un équilibre émotionnel et psychologique que les autres formes musicales ne permettent pas<sup>740</sup>. »

Si Shadrack, grâce à son parcours universitaire, notamment à sa thèse de doctorat consacrée à ce sujet personnel, a exprimé concrètement ce « processus cathartique », nous pouvons avancer que d'autres musiciens ont vécu une expérience similaire, sans pour autant en faire une analyse typifiée.

- L'ennui

L'ennui, dont découle parfois la mélancolie ou le *Spleen* baudelairien, est un sujet récurrent dans le Black Metal. Pour Frédérick Martin, les groupes de la scène norvégienne des années 1990 ne sont que des « gamins fauchés par l'ennui nordique<sup>741</sup> ». Cette notion est présente aussi bien musicalement que dans les textes, comme nous allons le voir ici.

Non pas qu'il s'agisse ostensiblement de susciter l'ennui chez l'auditeur, mais cette notion, ce sentiment, est explicitement mis en musique par certains groupes, notamment grâce à l'usage de riffs répétés de manière inlassable dans des titres dépassant parfois les quinze minutes. Il s'agit, selon nous, pour ces musiciens, de déclencher chez l'auditeur une forme de phase méditative, comme lorsqu'on répète un mantra afin d'atteindre l'état de conscience souhaité, ou encore de faire naître et/ou d'accompagner le sentiment de mélancolie, de la même manière que la musique fait parfois écho à celui de rage ou de colère. Ce Black Metal répétitif est particulièrement plébiscité par le groupe polonais Męła, notamment sur les albums *Groza*<sup>742</sup> (« effroi ») et *Exercise in Futility*<sup>743</sup> (« exercer dans la futilité »), dont le titre est révélateur du contenu. Par exemple, voyons les deux riffs principaux du titre « *Groza IV* ».

---

<sup>740</sup> Extrait de l'abstract de Jasmine Shadrack sur le livret de la conférence *Music and... Death*. « I firmly believe that metal and metal performance [...] matched my pain, sonically, texturally, musically and aesthetically. It initiated a cathartic process that I have returned to since, because it offers me emotional and psychological balance that other music forms do not. » Nous traduisons.

<sup>741</sup> MARTIN Frédérick, R/2009, *op. cit.*, p.18.

<sup>742</sup> MĘŁA, *Groza*, Northern Heritage Records, 2008.

<sup>743</sup> MĘŁA, *Exercise in Futility*, Northern Heritage Records, 2015.

Figure 111. Riffs A et B du titre « *Groza IV* » de Mgła.

Ces deux riffs sont très simples. Le riff A fait entendre une mélodie construite sur cinq notes seulement, jouée par l'une des guitares. La seconde guitare joue des quintes à vide en guise de soutien harmonique, la basse joue les fondamentales. Dans ce titre, comme dans les autres morceaux de l'album, c'est la batterie qui est en charge du développement musical : celle-ci varie à chaque nouvelle répétition d'un riff, ajoutant et soustrayant les éléments afin de donner une impression de relâchement ou de montée en puissance.

Lors de la réception de l'album *La Chaise Dyable* de Peste Noire, des auditeurs ont reproché à Famine, principal compositeur et vocaliste du groupe, la monotonie de certains morceaux. Il se justifie ainsi :

« C'est un album textuel, le texte a quasi plus d'importance que la musique, même si les deux vont ensemble. Mais la musique est plus un support, avec des longs riffs assez répétitifs qui reviennent constamment pour laisser de la place au texte. Un peu comme dans le rap où des samples tournent en boucle. [...] Après pour le côté monotone et chiant des riffs, c'est des textes qui parlent de l'ennui campagnard, de la monotonie, donc c'est normal que les riffs soient monotones aussi. C'est pour faire coller la forme avec le fond<sup>744</sup>. »

Cette déclaration nous conforte bien dans l'idée que le côté monotone et répétitif de certains riffs fait, dans certains cas, partie intégrante du discours Black Metal. De plus, le texte du morceau « *Dans Ma Nuit* » par exemple, fait directement

<sup>744</sup> PESTE NOIRE, Vidéo *Peste Noire : A la Chaise-Dyable*.

référence à l'ennui, ce qui de surcroît justifie l'usage d'un matériau musical répétitif et monotone.

Le thème de l'ennui est également mentionné par le groupe Glaciation comme nous pouvons le constater dans les paroles du titre « *Les Fiancées sont froides* », extrait de l'album *Les Falaises de marbre*<sup>745</sup>.

« *Les Fiancées sont froides* »

[...]

Ni martyr, ni damné  
Wanderer en tenue d'apparat  
Contemplant le fané  
Le temps d'un atone triumvirat

[...]

A mon cœur t'aboucher, à la nuit décrochée du ciel  
Aux ténèbres remâchant les ténèbres, à la mort...  
Ni tristesse, ni colère, mais l'ennui

Un cor, cuivre d'or triste, y crache pour lui son fiel  
Aux jours noirs abolis, pas prêts de naître encore...  
Ni la vie, ni la mort, mais la nuit

[...]

[Je crois que l'homme sera littéralement noyé dans une information constante, pas loin du cauchemar, il n'y aura plus personne pour lire, tout sera bouché, tout sera investit. Il restera la mer quand même, les océans, et puis la lecture, les gens vont redécouvrir ça. Un homme un jour lira, et puis tout recommencera. Ça commencera comme ça, par une indiscipline, un risque pris par l'homme envers lui-même, le jour où il sera seul de nouveau, avec son malheur. Peut-être que ceux qui se tireront de ce pas seront les héros de l'avenir, c'est très possible. Espérons qu'il y en aura encore. Je me souviens avoir lu dans un livre d'un auteur allemand de l'entre-deux guerres, je me souviens du titre *Le Dernier civil* de Ernst Glaeser, j'ai lu ça : « lorsque la liberté aura déserté le monde, je serai toujours un homme »  
Je crois que c'est déjà commencé...]

[...]

Ni tristesse, ni colère, mais l'ennui  
Ni la vie, ni la mort, mais la nuit.

Figure 112. Extraits des paroles du titre « *Les Fiancées sont froides* » de Glaciation.

Nous pouvons noter dans ce texte un grand nombre de références, telle que la déliquescence, dont Peste Noire s'inspire également avec le titre « *Le Mort joyeux* » emprunté au poème de Baudelaire. Le Wanderer, personnage mélancolique et romantique est également abordé. Ce texte semble être, en quelque sorte, une forme de référence aux poèmes symbolistes de Baudelaire, Mallarmé ou Verlaine dont certains musiciens de Black Metal sont

---

<sup>745</sup> GLACIATION, *Sur les falaises de marbre*, Osmose Productions, 2015.

particulièrement friands (notamment Peste Noire). L'élément le plus surprenant dans ce texte de Glaciation est le long passage médian, où nous pouvons entendre la voix de Marguerite Duras. Ces paroles ont été prononcées par l'auteure en 1985. Elle décrit sa vision de l'an 2000, plutôt pessimiste, que l'on croirait tirée d'une lecture dystopique dans la veine de *1984* de Georges Orwell ou encore de *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury. Grâce à cette citation transphonographique, Glaciation met en avant son aversion pour la société actuelle, notamment la frénésie des médias. L'ennui est lui aussi présent, symbole de l'amertume éprouvée.

Au sujet de l'ennui, le philosophe et musicologue Vladimir Jankélévitch écrit :

« L'ennui d'exister fait pendant à l'angoisse de devenir, de vieillir et de mourir. L'ennui par lui-même n'est pas angoissé. Aussi le tournement de l'ennui fait-il contraste avec la torture de l'angoisse. Car non seulement on s'ennuie faute de soucis, faute d'aventures et de dangers, faute de problèmes, mais il arrive aussi qu'on s'ennuie faute d'angoisses : un avenir sans risques et sans aléas, une carrière de tout repos, une quotidienneté exempte de toute tension sont parmi les conditions les plus ordinaires de l'ennui<sup>746</sup>. »

Ces quelques lignes font écho aux paroles prononcées par le musicien Fenriz, lorsqu'on lui pose la question « pourquoi en Norvège et pas ailleurs ? » au sujet de l'apparition du Black Metal :

« L'artiste [peintre] que j'aime le moins vient d'Amérique centrale [il ne se souvient pas de son nom donc il décrit un autoportrait célèbre de Frida Khalo] Elle est très politique. Et je suis sûr de savoir qu'au Nicaragua [...] les artistes étaient persécutés et ils peignaient ces trucs très proches de la nature avec des couleurs très vives, je veux dire, c'est le symptôme parfait de la répression : on veut que tout soit brillant. Je suis plus dans la veine de l'art « riche et troublé », qui vient de l'épuisement de vivre une vie facile<sup>747</sup>. »

« L'épuisement de vivre une vie facile » semble donc avoir plongé les artistes de cette scène dans une mélancolie et parfois une angoisse profonde, exorcisée par les multiples références à la mort et au morbide dont ils font usage. Le

---

<sup>746</sup> JANKELEVITCH Vladimir, *L'Aventure, l'ennui, le sérieux*, Paris, Flammarion, 1963, R/2017, p. 91.

<sup>747</sup> AITES Aaron, EWELL Audrey, *Until the Light Takes Us*, video, 2008. Fenriz : « My least favorite artist is from Central America, [il ne se souvient pas de son nom donc il décrit un autoportrait célèbre de Frida Khalo] she's way political. And, I know for a fact that in Nicaragua [...] the artists were persecuted and they painted these really close to nature things with strong colors, I mean, it's the perfect disease of being repressed: you want everything to be shiny. [...] I more like the wealthy and troubled art, which comes from the exhaustion of easy life. » Nous traduisons.

cheminement cathartique vis-à-vis de cette angoisse du temps qui passe, reprend, de façon détournée, le thème du *Memento mori*, par ailleurs très présent dans le Black Metal, comme dans bien des expressions artistiques contemporaines.

- La voix comme « matériau soumis à la pression cathartique »

Depuis le fameux « *Yeah!!* » de Little Richard, ou les prémices du Hard Rock, annoncés par les Beatles, et le hurlement de John Lennon dans *Revolution*<sup>748</sup>, ou encore la naissance du Heavy Metal avec Led Zeppelin et Black Sabbath<sup>749</sup>, l'usage de la voix – ce « méta-cri caractérisé par ses décibels et ses distorsions » pouvant « être envisagé comme un désir de pouvoir<sup>750</sup> » – s'est beaucoup diversifié dans les sous-genres Metal, atteignant des antipodes, notamment entre le growl typique du Death Metal, et la voix criée, rauque et aigüe du Black Metal<sup>751</sup>. Comme l'écrit Frédérick Martin :

« le BM traite la voix à 90% gutturale, gutture - cassure - torture expectoratives, le rôle s'approfondit en dénaturant les vocables, et sur ce flux par ailleurs extrêmement articulé flottent les mots et les noms les plus souvent sollicités : Satan, mort, destruction...

Lorsque le chanteur choisit la voix claire, c'est pour lui assigner une emphase menaçante, annoncer quelque événement malheureux.

Comme les rapports voix-instruments ne correspondent pas aux habitudes de la musique populaire, les interventions des chanteurs surgissent au débotté, sans créer de couplets (et encore moins de refrain), sur tel riff, une poignée de mots vient percuter pour disparaître et resurgir quasi sous la même forme et sur un riff différent, ce qui souligne l'importance du texte, [...], le texte étant le substrat de l'énergie qui sourdra d'un groupe. On ne peut que l'asséner et déporter les coefficients du chant au cœur d'une dure barbare<sup>752</sup>. »

Cette voix écorchée, malmenée et torturée représente selon nous le siège de l'expression cathartique du Black Metal. C'est grâce à elle que la souffrance et la rage dont on veut se purger sont transmises à l'auditeur. Lorsque nous abordons le

---

<sup>748</sup> POTTIER, Laurent « Les Cris du rock », *Dire/Chanter : Passages*, Presses de l'Université : Saint-Etienne, 2014, p. 195.

<sup>749</sup> HEIN, Fabien, 2003, *op. cit.*, p. 9.

<sup>750</sup> DARBON, Nicolas, *Les Musiques du chaos*, coll. « Sémiotique et philosophie de la musique », Paris, L'Harmattan, 2006, p. 40.

<sup>751</sup> Extrait de notre communication « La Voix au-delà des Mots : De l'extra-vocalité dans le genre Black Metal », présentée lors du colloque international *MUTTUM, MUTMUT, MU, MUSIQUE Les mots tressés par les sons et les images*, à Plaisir le 17/04/2015.

<sup>752</sup> MARTIN Frédérick, R/2009, *op. cit.*, p.54-55.

sujet du chant saturé avec le vocaliste Daamn Eta Tauri, membre des groupes français Anti-Aeon et The Negation, ce dernier nous conforte dans notre idée :

« Monter sur scène, hurler dans le micro, jusqu'à l'épuisement, devant des dizaines de personnes, c'est la meilleure thérapie que je connaisse<sup>753</sup>. »

L'idée de « monter sur scène » et d'aller « jusqu'à l'épuisement » nous rappelle que chez les musiciens de Black Metal, la notion de transcendance n'est jamais loin, même si elle est inconsciente.

La voix apparaît comme un moyen de s'élever, tout en laissant derrière soi les poids émotionnels. En effet, comme l'écrit le musicologue Christophe Pirenne :

« [la voix Black Metal] semble émerger du *Cri*, d'Edvard Munch. Percant, guttural et systématiquement réverbéré, c'est une sorte d'expectoration d'un mal-être existentiel, des douleurs insupportables de la torture ou des maux de l'enfer<sup>754</sup>... »

Le *Cri* de Munch, en particulier la version lithographique de 1895, semble en effet être une description picturale d'un vocaliste Black Metal, entrant en scène et portant un *corpse paint*. Le tableau original, très coloré, a été imaginé par le peintre norvégien durant une promenade. Comme il le raconte dans son journal, ce cri, qu'il a d'abord « senti », a émergé dans son esprit dans une période de grande souffrance : selon ses propres mots « C'était un temps où la vie avait déchiré mon âme<sup>755</sup> ». En plus de sa forme, le fond de cette œuvre rappelle également l'univers mélancolique et parfois torturé du Black Metal. Par ailleurs, la pochette de l'album *Groza* de Mgła (ci-dessous), montre également un visage hurlant et distordu, sans doute par l'effroi, comme le suggère le titre de l'enregistrement.

---

<sup>753</sup> Propos échangés avec le musicien lors d'un des concerts d'Anti-Aeon à Rouen en 2016.

<sup>754</sup> PIRENNE Christophe, 2011, *op. cit.*, p. 515.

<sup>755</sup> MUNCH Edward, *The Private Journals of Edvard Munch: We Are Flames Which Pour Out of the Earth*, Madison, Presses de l'université du Wisconsin, 2005, p. 65. « It was a time when life had ripped my soul open ». Nous traduisons.



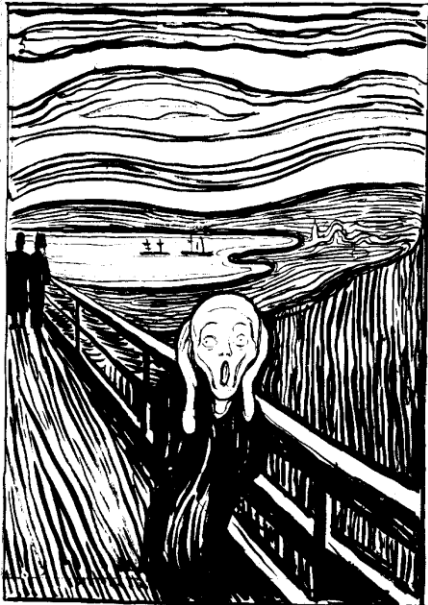


Figure 113. *Cri* d'Edvard Munch (1895).



Figure 114. Pochette de l'album *Groza* de Mgła.

Musicalement, la voix est parfois employée de manière cathartique. Comme le suggère le musicologue Pierre-Albert Castanet dans son article « De l'extra-vocalité dans la musique contemporaine : pour une philosophie du cri », au-delà du figuralisme et du texte, la voix peut-être considérée comme « un matériau soumis à la pression cathartique<sup>756</sup>. » Elle a le pouvoir de transmettre la douleur et la volonté de s'en détacher ou de la sublimer.

Un certain nombre de groupes choisissent d'explorer le versant intra-personnel des thèmes comme la mort et le morbide, en composant essentiellement leurs musiques et paroles autour des thèmes de la dépression et du suicide. Ils s'inscrivent ainsi dans un sous-genre Black Metal connu sous le nom DSBM, sigle pour l'expression *Despressive Suicidal Black Metal*. Leur musique semble en effet avoir vocation à fournir la « bande son » des états dépressifs. Dayal Patterson mentionne les groupes suédois Shining et Silencer comme des références du sous-genre<sup>757</sup>.

Le premier niveau permettant de caractériser le DSBM est celui des titres et des paroles. Le genre conserve le thème de la violence, en la dirigeant cependant vers

<sup>756</sup> CASTANET, Pierre-Albert, « De l'extra-vocalité dans la musique contemporaine : pour une philosophie du cri », *Dire/Chanter : Passages*, Saint-Etienne, Presses de l'Université, 2014, p. 188.

<sup>757</sup> PATTERSON Dayal, 2015, *op. cit.*, p. 201.

leur propre personne et non contre la religion ou la société. En ce qui concerne son langage musical, ce dernier est semblable au Black Metal répétitif de groupes comme Męła, avec un son cependant moins « net » et des passages acoustiques plus fréquents. C'est surtout la voix, ou plutôt les cris, qui permettent de l'identifier.

En effet, au lieu d'adopter la voix rauque et gutturale (bien qu'aigüe) du Black Metal, les vocalistes de DSBM ne cherchent pas à insuffler une idée d'agression via leurs cris, mais plutôt celle d'une plainte. Par ailleurs, à la différence des voix habituelles, les voix dans le DSBM ne semblent pas du tout maîtrisées. Selon Patterson, Silencer, l'un des premiers représentants du DSBM, s'illustre :

« en échangeant l'agression qui est généralement une partie centrale du style vocal du black metal pour une note plus bizarre, vulnérable et mentalement déséquilibrée. Clairement sans entraînement et complètement idiosyncratique<sup>758</sup> »

Le guitariste et bassiste Leere (Adreas Casado) compose la musique en s'inspirant, selon ses dires, de tout ce qui lui semble mélancolique, de Beethoven à Dead Can Dance<sup>759</sup>. Les cris du vocaliste Mikael Nilsson, alias Natramn, particulièrement perçants, viennent rompre l'impression instaurée par la musique, comme nous pouvons l'entendre sur le titre « *The Slow Kill in the Cold* » (« la mise à mort lente dans le froid ») extrait de l'album *Death Pierce Me*<sup>760</sup> (« Mort transperce moi »).

Le groupe Shining, s'inscrit également dans le sous-genre DSBM. La voix criée du vocaliste Niklas Kvarforth véhicule d'avantage l'impression d'un malaise. En effet, Kvarforth vomit, pleure, gémit, murmure et hurle une douleur troublante dont l'authenticité ne laisse que peu de doutes, du moins en ce qui concerne les premiers enregistrements. C'est par exemple le cas du morceau « *Stonelands* » (« terres de roches ») extrait de l'album *Within Deep Dark Chambers*<sup>761</sup> (« dans de sombres et profondes chambres »). Le long cri final est suivi de quelques sanglots étranglés et d'un dernier soupir sur les arpèges d'une guitare sans distorsion,

---

<sup>758</sup> *Ibid.*, p. 255. « trading the aggression that is typically a central part of the black metal vocal style for a more bizarre, vulnerable and mentally unhinged overtone. Clearly untrained and utterly idiosyncratic ». Nous traduisons.

<sup>759</sup> *Ibid.*, p. 254.

<sup>760</sup> SILENCER, *Death Pierce Me*, Prophecy Productions, 2001.

<sup>761</sup> SHINING, *Within Deep Dark Chambers*, Selbstmorb Services, 2000.

comme un relâchement de la tension accumulée durant les huit minutes précédentes.

Sur l'album *Född Förlorare*<sup>762</sup> (né perdant), le titre « *Tillsammans Är Vi Allt* », introduit par un piano jouant un thème descendant en tierces aux accents mélancoliques, le sujet de l'addiction est ici exploré par le groupe.

« <i>Tillsammans Är vi Allt</i> »	« <i>Ensemble nous sommes tout</i> <sup>763</sup> »
[Niklas Kvarforth] Kom, kom, kom, kom till mig du underbara sjukdom Slå mig sönder och samman och tvinga mig ned på knä Injicera all din ondska in i min menlösa kropp Och på ett fåtal sekunder försvinner alla bekymmer långt, långt bort	[Niklas Kvarforth] Viens, viens, viens, viens à moi toi merveilleuse maladie Fais moi éclater et rends moi entier Mets-moi à genoux Injecte tout ton mal dans mon corps Et dans quelques secondes tous mes soucis s'en iront loin, très loin
[Göran Håkan Hemlin] För utan mig är du ingenting, är du ingenting Och utan dig är jag ingenting Men tillsammans är vi allt	[Göran Håkan Hemlin] Car sans moi tu n'es rien, tu n'es rien Et sans toi je ne suis rien Mais ensemble nous sommes tout
[...]	[...]

Figure 115. Extrait des paroles et notre traduction de « *Tillsammans är vi allt* » de Shining.

Ici, les couplets sont interprétés par le vocaliste Kvarforth, selon les usages Black Metal, mais le refrain, personnification de l'addiction, est confié à au chanteur Göran Håkan Hemlin à la voix plus rock que Metal. Cet usage d'une voix chantée met selon nous le texte et sa dimension cathartique plus en valeur.

S'il existe bien des manières de mettre en avant le caractère cathartique d'une œuvre musicale, la voix et les usages associés à cette démarche au sein du genre Black Metal nous semblent représenter le facteur le plus intéressant.

Le dernier point que nous aborderons est consacré à une caractéristique Black Metal particulièrement représentative de la dimension postromantique du genre, la recherche de la solitude, notamment par l'adoption d'une forme moderne d'ascétisme.

<sup>762</sup> SHINING, *Född Förlorare*, Spinefarm Records, 2011.

<sup>763</sup> Notre traduction.

- Solitude et ascétisme : les one-man-bands

Chez les artistes de Black Metal, en particulier les one-man-bands, le paramètre de la solitude est souvent décrit comme essentiel à la composition. Cette recherche d'isolement s'accompagne parfois d'un fond de misanthropie, souvent revendiqué par de nombreux musiciens et amateurs de Black Metal. La misanthropie, qui pour ces derniers représente la quintessence du rejet de « la masse », est un thème récurrent, presque systématique depuis les années 1990. Cependant, comme nous allons le voir ici, certains musiciens ne se contentent pas de se décrire comme des misanthropes, ils vivent une vie ascétique, du fait de leur difficulté assumée à se sentir « à leur place » au sein de la société. Leur existence est alors consacrée principalement à la composition musicale. Si one-man-band ne signifie pas systématiquement DSBM, notons que les deux notions sont tout de même souvent liées.

Parmi ces ascètes revendiqués, nous pouvons citer les trois groupes mis en avant dans le documentaire *One Man Metal*<sup>764</sup> produit par le journal *Vice*. Dans cette vidéo, un journaliste part à la rencontre des musiciens derrière les compositions des groupes Striborg (Australie), Xasthur et Leviathan (États-Unis). Les trois hommes ont pour point commun de produire une musique sombre, aux accents mélancoliques, ponctuée de longs cris torturés. Ils ont également la particularité d'être très productifs musicalement : par exemple, Striborg a produit vingt-trois albums full-length entre 1997 et 2018 ; Leviathan comptabilise six albums full-length, quatorze démos, et dix splits entre 1998 et 2011 ; Xasthur a enregistré neuf full-length, neuf splits, quatre démos et trois EP entre 1995 et 2010.

Russell Menzies de Striborg, que nous avons évoqué plus haut, vit éloigné de la société, dans les profondeurs de la campagne Tasmane, entouré par la forêt et par le bush typique de l'île. Selon lui, « le vrai Striborg » a débuté quand il s'est installé dans cette région isolée. Il affirme essayer de « restreindre les contacts avec l'humanité au minimum » et garder son activité musicale secrète<sup>765</sup>.

---

<sup>764</sup> VICE/NOISEY, *One Man Metal*, vidéo 1, 2012.

<sup>765</sup> *Ibid.*, vidéo 1. « I'm trying to keep contact with humanity to a minimum ». Nous traduisons.

De leur propre aveu, Jef Whitehead de Leviathan, et Scott Conner de Xasthur, ne jouent pas du Black Metal par hasard. Leur lien avec cette musique puise sa source dans les problèmes psychologiques auxquels ils ont fait face dans le passé, et sont toujours confrontés. Whitehead indique que « Leviathan vient de la colère et de la haine<sup>766</sup>. »

Les trois musiciens expliquent également avoir été contraints de composer et d'enregistrer seuls, dans la mesure où ils n'arrivaient à trouver de compromis musicaux avec personne.

Cette recherche de solitude et d'ascétisme est souvent véhiculée par les artistes de Black Metal dans les vidéos (qu'il s'agisse de clips musicaux ou de documentaires), ou sur les photographies (notamment celles du photographe Peter Beste), où la posture du *Wanderer* est souvent imitée. Figure postromantique par excellence, l'attitude du marcheur solitaire et incompris semble trouver un écho particulièrement fort chez ces artistes.



Figure 116. Fenriz dans la forêt norvégienne, image extraite du documentaire *Until the Light Takes Us*.

Cette attitude de repli, aussi bien physique qu'émotionnel, dans un but créatif, ne se limite pas aux one-man-bands, par exemple, le vocaliste Gaahl déclare que la solitude est essentielle : « Tout mon processus de création repose sur le fait d'être

---

<sup>766</sup> *Ibid.*, vidéo 2. « Leviathan comes from anger and hatred. » Nous traduisons.

loin des gens<sup>767</sup>. » Les membres de Darkthrone se retirent à l'occasion de chacun de leurs sessions d'enregistrements dans une propriété isolée au nord de la Norvège, leur démarche est immortalisée dans une vidéo réalisée par le vocaliste du duo, Nocturno Culto, intitulée *The Misanthrope: The Existence of Solitude and Chaos*<sup>768</sup>.

Pour conclure ce dernier chapitre consacré aux expressions et introspections dans le Black Metal, nous soulignerons encore une fois l'importance de la recherche de l'authenticité, terme phare de cette scène musicale internationale. Cette notion est renforcée grâce à la mise en place d'une éthique, influant sur tous les paramètres constitutifs du genre musical, qu'il s'agisse de son langage, des postures de ses pratiquants, et de leur rapport à la société. Nous avons pu voir comment ces derniers ont instauré un réseau de diffusion spécifique, évitant dans de nombreux cas, ce qu'ils considèrent comme le versant mainstream de l'industrie musicale.

Nos observations, quant aux parallèles entre Romantisme et Black Metal, nous ont permis d'envisager le genre sous un nouveau jour : celui d'un mouvement postromantique, empruntant de nombreux codes et références aux mœurs du XIX<sup>ème</sup> siècle, en particulier son caractère mélancolique et tourmenté, son attrait pour l'imaginaire médiéval ainsi que sa musique, notamment symphonique.

---

<sup>767</sup> WASHLESKY Mike, video, 2007, *op. cit.*, « my whole process of creating is based on being away from people. » Nous traduisons.

<sup>768</sup> NOCTURNO CULTO, *The Misanthrope: The Existence of Solitude and Chaos*, video, 2007.

## CONCLUSION

Durant cette étude, que nous avons souhaitée la plus exhaustive possible malgré son caractère euro-péo-centré, nous avons pu observer le genre Black Metal dans ce que nous considérons comme ses traits les plus distinctifs et significatifs. L'ampleur que la petite scène originelle a prise durant près de trente années d'existence est aujourd'hui telle, qu'il est foncièrement impossible d'en ausculter tous les aspects en profondeur. Nous avons donc préféré nous concentrer en priorité sur son berceau originel, en nous permettant, à l'occasion, une exploration succincte de scènes extra-européennes.

Nous avons voulu, même si cela précède les frontières du genre à proprement parler, étudier en détail sa genèse. En effet, comme nous l'avons mentionné précédemment, cette partie de l'histoire du genre est rarement abordée. Lorsqu'elle l'est, l'absence d'une analyse rigoureuse est à déplorer. Le contexte d'émergence du Black Metal est, selon nous, un facteur primordial ayant grandement contribué à forger de nombreux paramètres de son langage. Sans l'observation de sa « préhistoire », embrasser le genre reviendrait, par exemple, à débattre de l'histoire politique d'une nation, sans en approcher sa fondation.

Pour revenir au sujet de cette thèse, nous avons au cours de ces trois parties, vu certaines grandes lignes se dessiner en filigrane. La première concerne le caractère toujours paradoxal du genre. En effet si le Black Metal s'affiche dès ses premières heures comme un genre résolument transgressif, il est néanmoins le produit d'un anticonformisme extrêmement codifié, fonctionnant grâce à la rupture tranchée que ses premiers pratiquants opèrent vis-à-vis des scènes Metal qui leurs sont contemporaines, notamment le Death Metal dont il est directement issu. Les codes, ou plutôt les règles, musicales, sémiotiques et iconographiques, implicitement instaurées par les membres de l'Inner Black Circle, visaient, en effet, autant à rompre avec les scènes existantes qu'à mettre en place une esthétique en adéquation avec l'idée d'authenticité les obsédant. Cette recherche de « pureté », se traduisant par une forme de peur du mainstream, doublée d'une vision idéalisée de l'underground, se répercute encore aujourd'hui sur les musiciens comme sur les auditeurs, favorisant l'existence et la perdurance de sous-genres comme le True Black Metal. Dans une certaine mesure, une telle

conception participe à la stagnation du genre. Les groupes se détachant de cette idéologie sont souvent stigmatisés, accusés de trahison et de mercantilisme.

La deuxième ligne esthétique prédominante que nous avons pu observer siége, selon nous, dans la complémentarité des concepts de transgression et de transcendance. Le déplacement symbolique que ces deux notions impliquent fonctionne de manière intrinsèque. Par exemple, le rapport conflictuel à la religion que nous avons détaillé via les lectures bibliques ou encore le fantasme incarné par les différentes visions du néopaganisme, procède, à notre avis, d'une recherche de transcendance, par le biais de la transgression. Les musiciens, comme les fans, procèdent à une destruction méticuleuse de la religion monothéiste, en particulier chrétienne, car ils semblent la considérer comme un frein à leur développement personnel, ainsi qu'à celui de l'humanité en général. La construction d'une spiritualité qui leur est propre s'inscrit dans une quête de transcendance, que chacun place à des endroits distincts tels que le néopaganisme, le satanisme ou encore le rejet, autrement dit l'« anti » religieux/dogme/société etc. Dans les cas mentionnés, la musique fait office de vecteur idéologique, de « bande son », au travers desquels le message de la dissidence est véhiculé. Le Black Metal incarne, par bien des aspects, la révolte ou la rébellion qui agite les imaginaires de ses laudateurs. Le genre personnifie, en quelque sorte, le désaccord des individus avec la société, dans laquelle ils se sentent inadaptés ou eux-mêmes rejetés. L'expression de ce dégoût violent prend sa quintessence chez les groupes originaires d'états théocratiques, attaquant à la fois la société et la religion dont ils sont les victimes. Les formations originaires du Moyen-Orient par exemple, produisent un Black Metal nécessairement underground pour garantir leur survivance. Leur démarche, source incontestable de transcendance, demeure difficile à approcher et à quantifier, en raison de la dissimulation qui lui est inhérente.

Le troisième fait que nous pouvons considérer comme un fil conducteur dans l'esthétique du Black Metal, est son rapport à la mort. Il s'agit, selon nous, du caractère hérité du Death Metal (dont le nom est plus que symbolique) le plus prégnant dans la construction de son descendant. Dans cette relation intrinsèque, quasi-obsessionnelle, entre musique et trépas, les musiciens de Black Metal



paraissent rechercher, dans leur pratique artistique, un moyen de transcender leurs angoisses humaines. Cette quête se matérialise dans l'adoption d'une vision postromantique, où, bien que la misanthropie domine, l'attention est constamment tournée vers l'individu. C'est à cet endroit que la quête de transcendance opère, notamment grâce à la catharsis : les artistes s'emploient à décrire musicalement leurs maux, qui sont aussi ceux de leurs auditeurs, afin de les sublimer. La musique produite se fait alors le miroir des esprits tourmentés, à la fois siège de l'expression et de l'introspection.

Le Black Metal entretient également un idéal d'inaccessibilité, dans une recherche constante d'élitisme. Cette volonté de restreindre l'accès de cette expression musicale à un public « trié », s'opère par l'emploi de moyens musicaux, comme par exemple le développement d'un son volontairement « sale », visant notamment à limiter le nombre d'auditeurs. Pour « mériter » la musique, il faut savoir l'écouter et l'apprécier malgré cette importante barrière esthétique, qui au départ était simplement due au manque de moyens techniques avant de progressivement devenir l'un des codes du langage Black Metal. L'accessibilité en est également limitée dans les textes. Pour comprendre les références nombreuses et variées présentes dans les paroles, l'auditeur doit parfois avoir, au préalable, un certain bagage culturel, notamment dans les champs de l'Histoire, de la Littérature, de la Philosophie et de la Poésie. Le Black Metal s'enorgueillit souvent de ses velléités intellectuelles, qu'elles soient réelles ou surestimées. Même l'appréciation de certains artworks va de pair avec des connaissances d'ordre pictural ou du domaine de l'ésotérisme et des symboles qui lui sont liés. Suivant ce principe d'élitisme, les musiciens du genre rejettent souvent, aujourd'hui encore, l'influence du Punk, bien que cette dernière soit évidente. Cela en raison du fait qu'ils perçoivent, pour beaucoup, la « punkitude » comme une expression populaire et « simple » aussi bien musicalement qu'intellectuellement. De même, le Heavy Metal – à l'exception de pionniers comme Black Sabbath, ou encore les groupes précurseurs de la première vague et du Thrash Metal – est assez peu crédité par les groupes de Black Metal, qui semblent considérer leur musique comme « en marge » de ce mouvement finalement assez populaire.

Le siège idéalisé du mouvement Black Metal se situe en Scandinavie, surtout en Norvège, pays peu peuplé, parsemé de forêts sombres et denses, de fjords profonds et de montagnes enneigées, lieu de gestation de leur langage musical. Ses paysages à la beauté austère séduisent les Black métalleux, car ils font écho à la misanthropie véhiculée par les paroles du genre. Les identités nationales les plus plébiscitées sont en effet nordiques : même chez les musiciens d'Europe méridionale et d'Amérique du sud, la figure du viking puissant, destructeur et parfois violent est une source de fantasme et d'inspiration. Ce « nordisme » musical pousse toujours plus de musiciens à étudier, citer et parfois déformer les mythes scandinaves et germaniques, dont la puissance dramatique est largement illustrée en musique. Le Black Metal cultive ici encore une dichotomie : sa tendance nationaliste est pourtant contrebalancée par son existence sur le plan international. Aujourd'hui, on trouve sans effort les traces et les effets du Black Metal partout, du Japon au Maghreb en passant par l'Australie. Si les musiciens et fans déplorent l'accession de certains groupes à une visibilité planétaire, ils admirent le petit groupe underground qui révère ses traditions ancestrales et sa culture, dans ses enregistrements opérés depuis l'obscurité d'une cave en Colombie.

Enfin, le Black Metal, profondément nihiliste, tourne son attention et puise son inspiration dans le passé, l'Histoire et la nature, souvent idéalisés, notamment le Moyen-âge. Les musiciens rêvent de croisades sans fin contre le christianisme, libèrent en rêve la Scandinavie du joug de missionnaires/tyrans ayant commis l'impardonnable acte d'évangélisation, et guerroient au travers de batailles épiques, armés d'épées et de lances. Au cœur de leur imaginaire, la nature est dans ces descriptions musicales, préservée, glacée, mystérieuse et surtout hostile. En se tournant ainsi vers ce qui est de l'ordre du révolu, le Black Metal tente de transcender son présent, et d'annihiler l'inquiétude relative à son futur.

## GLOSSAIRES

Nous avons pris le parti de répartir les termes à définir dans deux glossaires distincts, le premier est général, le second est spécifiquement consacré aux termes musicaux qui n'auraient pas fait l'objet d'une définition dans le texte.

### GLOSSAIRE GENERAL (\*):

*Artwork* : Illustration(s). Comprend la pochette d'un album mais aussi l'intérieur du livret (*booklet*).

*Corpse paint* : Maquillage cadavérique noir et blanc, emblématique du Black Metal.

*Démo* : Parfois *demo tape* de l'anglais « cassette échantillon ». Premier enregistrement réalisé par un groupe afin de faire la promotion de sa musique. Souvent enregistrée avec les moyens du bord, la démo n'excède que rarement les trente minutes.

*do it yourself* : Fait soi-même, avec les moyens du bord.

*EP (Extended Play)* : Enregistrement court (moins de trente minutes).

*Fan(s)* : Cet anglicisme est utilisé pour désigner un admirateur enthousiaste. Les fans de Heavy Metal sont appelés des « métalleux » (« metalheads » en anglais).

*Frontman* : Personne mise en avant au sein d'un groupe, souvent le compositeur principal et/ou le vocaliste, en charge du poste de porte parole d'une formation.

*Line-up* : L'effectif d'un groupe, bien souvent composé d'un ou deux guitaristes, d'un bassiste, d'un batteur et d'un vocaliste.

*Live* : Enregistrement (sonore ou vidéo) réalisé en situation de représentation scénique.

*LP (Long Play)* parfois appelé *Full-Length* : Désigne en général un enregistrement d'une durée supérieure à trente minutes.

*Mainstream* : « Courant principal » en français. Expression opposée à *Underground*, pour désigner surtout les autres genres de musique populaire ayant une couverture médiatique importante et réalisant un profit significatif grâce aux ventes d'albums. Ce terme est souvent employé au sein des scènes underground Metal pour critiquer les sous-genres ayant le plus de succès.

*Métalleux* : Nom donné aux amateurs de musique Metal. Déclinable en fonction du sous-genre auquel on fait référence, par exemple Death Métalleux, Black Métalleux et ainsi de suite.

*One-man-band* : En français « groupe d'un seul homme ». La notion de « groupe » implique nécessairement la participation de plus d'au moins deux personnes, cependant, ce terme anglo-saxon contradictoire fait référence au solo.

Le musicien enregistre tous les instruments par ses propres moyens. Le produit fini est le résultat d'un travail individuel.

*Remasterisée* : La version remasterisée d'un album n'est pas un réenregistrement mais un travail de production appliqué au produit brut issu de l'enregistrement studio.

*Side-project* : Projet parallèle en français. Expression utilisée pour décrire un projet musical mené par un ou plusieurs artistes, en parallèle à leur groupe originel. En général, les musiciens profitent des side-projects pour exploiter des idées qui n'auraient pas de légitimité stylistique au sein de leur groupe.

*Single* : Enregistrement commercialisé sur lequel ne figure que deux ou trois titres (maximum). Les singles sortent, en général, avant les albums de manière à donner un avant goût aux fans. Le procédé est assez peu fréquent dans le Metal extrême, car il s'agit surtout d'une manœuvre visant à optimiser les ventes d'albums, car un fan qui aime le single achètera probablement l'album ensuite.

*Split* : Compilation officielle regroupant des morceaux de deux ou trois groupes.

*Underground* : Peut se dire d'un album, d'un groupe ou bien d'un genre musical « souterrain », c'est-à-dire qui se veut réservé à un public averti, et dont la distribution est limitée. Le qualificatif sous-entend également qu'il s'agit d'une musique difficile d'accès.

## GLOSSAIRE DES TERMES MUSICAUX (\*\*)

*Bend* : Technique de jeu de la guitare, utilisée comme une liaison mélodique, donne met l'accent sur la note en transformant son timbre. (Voir annexe III)

*Blast beat* : Technique de jeu de la batterie.

*Growl* : Technique vocale gutturale typique du Death Metal, mais parfois présente dans le Black Metal.

*Loop* : Boucle visant à répéter une séquence musicale.

*Power chords* : Accords incomplets faisant entendre une fondamentale, une quinte et une octave, plébiscités par les musiciens Rock et Metal pour leur praticité d'exécution et leur son spécifique.

*Riff* : Formule mélodico-rythmique composée d'une ou plusieurs cellules.

*Sample* ou *sampling* : Pratique de l'échantillonnage. Cela peut être considéré comme une forme de transphonographie si les échantillons sonores incorporés à la musique sont extraits d'autres titres préexistants, ou de toute autre source enregistrée indépendamment (extraits de films, de discours etc.).

*Slide* : Technique de jeu de la guitare, similaire à un *glissando*. (Voir annexe III)

*Tremolo picking* : technique d'aller-retour (à l'aide d'un plectre) sur une ou plusieurs cordes permettant de répéter rapidement une note sans réattaquer systématiquement le mouvement de la main du haut vers le bas. (Voir annexe III)

## BIBLIOGRAPHIE ET SOURCES

### BIBLIOGRAPHIE MUSIQUES POPULAIRES

ABRANOWICZ Zander, « Violence, Satanism, and Distortion, the Frenzied World of Black Metal », 2010, en ligne.

ARNOPP Jason, « Arson... Death... Satanic rituals... The ugly truth about black metal », *Kerrang!*, n°456, Mars 1993.

AZEVEDO Cláudia, « *É para ser escuro !* » : *Codificações do Black Metal como gênero audiovisual*, these de doctorat en musicologie (sous la direction de Martha Tupinambá de Ulhôa) Université fédérale de Rio de Janeiro, 2009.

BENARD Nicolas, « Les Mythologies Hard-Rock et Métal : Bricolage identitaire ou récit original ? », *Sociétés* 2/2009, n° 104, p. 65-72.

BENARD Nicolas, « De la légende viking au Hard Rock : les références culturelles du metal nordique », *Nordiques*, n°5, été-automne 2004.

BENARD-GOUTOULY Nadège, *Le Métal folklorique, entre tradition et modernité*, Paris, Camion Blanc, 2013.

BERA Camille, *Identités nationales et racines culturelles du Black Metal*, mémoire de Master en musicologie (sous la direction de Laurent Pottier) Université de Saint-Etienne, 2013.

BERA Camille, « La Voix au-delà des Mots : De l'extra-vocalité dans le genre Black Metal », présentée lors du colloque international *MUTTUM, MUTMUT, MU, MUSIQUE Les mots tressés par les sons et les images*, Plaisir, 16-17 avril 2015, communication inédite.

BERA Camille, « The French Black Metal Scene: History and Influence », *Popular Music Future IASPM UK & Ireland Branch*, Cardiff University School of Music, 10-11 septembre 2015, communication inédite.

BERA Camille, « Transtextuality in Black Metal », *Mind Over Metal*, Syddansk Universitet Odense (Danemark), le 2 décembre 2015, communication inédite.

BERA Camille, « Virtuosity in Heavy Metal: Perceptions of the *guitar hero* figure in various subgenres » (poster), *Virtuosity: An interdisciplinary Symposium*, Académie Liszt Budapest, 3-6 mars 2016, communication inédite.

BERA Camille, « L'Influence de l'univers Fantasy de Tolkien sur le genre Black Metal », *Le Fantastique dans les musiques du XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles*, Sampzon, Delatour, 2017, p. 132-147.

BERA Camille, « Black Metal's Representations of Death », *Music and... Death*, organisée par Progressive Connexions, Vienne, le 2 décembre 2017, communication inédite.

BERGER Harris M., « Aspects du death metal », *Volume!* n°5-2, 2007, p. 31-51.

BISCHOFF, Jean-Louis, *Tribus musicales, spiritualité et fait religieux*, Paris, L'Harmattan, 2007.

BOBINEAUX Olivier, « La Musique Metal : sociologie d'un fait religieux », *Sociétés*, 2005/2, n°88, p. 93-102.

BRUNNER Ike, *Taken to the Extreme: Heavy Metal Cover Songs the Impact of Genre* (thèse de doctorat en philosophie sous la direction de Melissa M. Spirek), Université de Bowling Green, 2006.

BYRNSIDE Ronald éd., *Contemporary music and its cultures*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall Incorporation, 1975.

CHRISTE Ian, *Sound of the Beast : l'histoire définitive du Heavy Metal*, Paris, Flammarion, R/2007.

COGGINS Owen, *JRR Tolkien's Mythical Evil in Black Metal*, 2011, en ligne.

COPE Andrew L., *Black Sabbath : L'Essor de la musique Heavy Metal*, Rosières en Haie, Camion Blanc, R/2013.

CORRE Christian, *Citation et intertextualité dans les musiques récentes*, thèse de doctorat dirigée par Daniel Charles, Université Paris 8, 1988.

COUDERT Gwenn, *Black Metal et art contemporain, tout détruire en beauté*, Rosières en Haie, Camion Blanc, 2012.

EKEROTH Daniel, *Swedish Death Metal*, New York, Bazillion Points, 2006.

FABBRI Franco, *Una teoria dei generi musicali. Due applicazioni*, communication à l'occasion de la première conférence de l'IASPM à Amsterdam en 1981, disponible en ligne.

FIRTH Simon, *Taking popular music seriously: Selected essays*, Farnham, Ashgate, 2007.

FOSTER Jason, *Commodified Evil's Wayward Children: Black Metal and Death Metal as Purveyors of an Alternative Form of Modern Escapism*, mémoire de Master en Arts et études religieuses (superviseur non renseigné), Université de Canterbury, 2006.

GAGUET Guillaume, *Symboles, esthétiques et thématiques celtes dans la musique Metal*, mémoire de Master en anglais LCE (sous la direction d'Estelle Epinoux), Université de Limoges, 2008.

GLASPER Ian, *Burning Britain: The history of Punk 1980-1984*, Oakland, PM Press, R/2014.

GOURDON Anne-Marie éd., *Le Rock, Aspects esthétiques, culturels et sociaux*, coll. Arts du spectacle, Paris, Éditions du CNRS, 1994.

GUIBERT Gérôme, HEIN, Fabien, « Les scènes Métal : Sciences sociales et pratiques culturelles radicales », *Volume!* n°5-2, p.5-18, Nantes, Mélanie Sétun, 2007.

GUIBERT Gérôme, SKLOWER Jedediah, *Dancing with the Devil : Panorama des « metal studies »*, Publié dans [laviedesidees.fr](http://laviedesidees.fr), le 5 novembre 2013.

HAINAUT Bérenger, *Le Style Black Metal*, Paris, Aedam Musicae, 2017.

HAINAUT, Bérenger, « Fear and Wonder : Le fantastique sombre et l'harmonie des médiantes, de Hollywood au black metal », *Volume !*, vol. 9, Contre-cultures, n°2, 2012, p. 179-197.

HEIN Fabien, Hard-Rock, *Heavy Metal, Metal : Histoire, cultures et pratiquants*, Nantes, Mélanie Sétun, Paris, Irma, 2003.

HESTER Diamuid, « Individualism above all », *Black Metal: Beyond the Darkness*, Londres, Black Dog, 2012, p. 78-83.

ISHMAEL Amelia, PRICE Zareen, STEPHANOU Aspasia, WOODARD Ben éd., *Helvete: A Journal of Black Metal theory*, Punctum Books, 2013, disponible en ligne.

KAHN-HARRIS Keith, *Extreme Metal: music and culture on the edge*, Oxford, New York, Berg, 2007.

KLEIN Michael Leslie, *Intertextuality in Western Art Music*, Bloomington, Indiana University Press, 2005.

KRISTIANSEN Jon, *Metalion: The Slayer Mag Diaries*, New York, Bazillion Points, 2012.

KVETKOVSKIS Pēteris, « Behin the metal curtain », *Black Metal: Beyond the Darkness*, Londres, Black Dog Publishing, 2012, p. 30-33.

LACASSE Serge, « La Musique pop incestueuse : une introduction à la transphonographie », *Circuit : musiques contemporaines*, vol. 18, n°2, 2008, p. 11-16.

LACASSE Serge, ROY, Patrick éd., *Enquêtes sur les phénomènes musicaux contemporains*, Québec, Presses de l'Université de Laval, 2006.

LESSOUR Théo, *Chaos-phonies*, Paris, Ollendorff & Desseins, 2015.

MARC MARTINEZ, Isabelle, « L'Intertextualité sonore et discursive dans le rap français », *Revista Transcultural de Música*, n°14, 2014.

MARTIN Frédéric, *Eunolie légendes du Black Metal*, Paris, Musica Falsa, Paris, 2003, R/2009.

MARTIN Frédéric, « Pour une approche musicologique du black metal », *Sociétés*, 2/2005, n° 88, p. 103-108.

MASCIANDARO Nicola éd., *Hideous Gnosis: Black Metal Theory Symposium 1*, disponible en ligne, 2008.

MASCIANDARO Nicola, CONNOLE Edia, *Floating Tomb: Black Metal Theory*, SV, Mimesis International, 2015.

McIVER Joel, *Extreme Metal II*, Londres, New York, Omnibus Press, 2005.

METZGER Matthieu, *Meshuggah : Une formation de Metal atypique*, mémoire de Master Musicologie (sous la direction de M. Benoît Aubigny) Université de Poitiers, 2003.

MOORE Allan F., « Categorical Conventions in Music Discourse: Style and Genre », *Music & Letters*, vol. 82, n°3, 2001, p. 432-442.

MOMBELET Alexis, *La religion metal. Secte metal et religion postmoderne*, mémoire de DEA de sociologie (sous la direction de M. Maffesoli et de M. Hirschhorn), Université René Descartes, Paris 5, La Sorbonne, 2004.

MOMBELET Alexis, « La Blandice de Satan. Les satanismes dans le metal », *Sociétés*, 2/2005, n° 88, p. 139-145.

MOUSSION David, *Le Metal, Etude d'un genre ambigu*, Mémoire de DEA, Université Paris VIII, 2009.

MOYNIHAN Michael, SØDERLIND Didrik, *Les Seigneurs du Chaos*, Rosières en Haie, Camion Blanc, R/2005.

MUDRIAN Albert éd., *Precious Metal*, Philadelphie, Da Capo Press, 2009.

NANCY Jean-Luc, « La Scène mondiale du Rock », *Revue du Collège international de Philosophie « Rue Descartes »*, 2008/2, n°60, p. 74-84.

PATTERSON Dayal, *Black Metal: Evolution of the Cult*, Port Townsend, Feral House, 2013.



- PATTERSON Dayal, *The Cult never dies Volume one*, Londres, Cult Never Dies, 2015.
- PATTISON Louis, « Nocturnal Transmissions, the Selling and Distribution of Black Metal », *Black Metal: Beyond the Darkness*, Londres, Black Dog Publishing, 2012, p. 86-103.
- PETERSEN Jesper Aagaard, *Between Darwin and the Devil : Modern Satanism as Discourse, Milieu and Self*, thèse de doctorat en théologie et sciences sociales, Université de Tromsø, 2011.
- PHILLIPOV Michelle, « Extreme music for extreme people? Norwegian Black Metal and Transcendent Violence », *Popular Music History*, 2011, vol. 6, n°1-2, p. 150-153.
- PIRENNE, Christophe, *Une Histoire musicale du rock*, Paris, Fayard, 2011.
- POTTIER Laurent, « Les cris du Rock », *Dire/Chanter : Passages*, Saint-Etienne, Presses de l'Université, 2014, p. 193-214.
- PÖHLMANN Sascha, « Green ist he new black (metal), Wolves in the Throne Room, die Amerikanische Romantik und Ecocritiscism » in NOHR Rolf F., SCHWAAB Herbert éd., *Metal Matters, Heavy Metal als Kultur und Welt*, Munster, LIT Verlag, 2011, p. 263-278.
- PÖHLMANN Sascha, « Whitman's Compost, The Romantic Posthuman Futures of Cascadian Black Metal », *ACT – Zeitschrift für Musik & Performance*, 2015/6.
- ROBERT Philippe, CABOT Jean-Sylvain, *Hard'n'heavy 1978-2010 : Zero tolerance for silence*, Marseille, Le mot et le reste, 2010.
- RUDENT Catherine, « La voix chantée en musique populaires », *Musicologies*, n°10, 2013.
- SAINT-LAURENT Méi-Ra, « Les Rapprochements entre la musique metal et la musique classique : le cas de Therion et de Richard Wagner », *Sociétés*, 2012, vol. 3, n°117, p. 129-142.
- SHADRACK Jasmine, « Healing the Mother Wound: Metal performance and grief management », *Music and... Death*, conférence organisée par l'association Progressive Connexions, Vienne, 2 décembre 2017.
- SHAPIRO Harry, *Waiting for the Man*, Rosières en Haie, Camion Noir, R/2008.
- THOMPSON Christopher, « *Sons of Northern Darkness* »: *Reflections on National Identity in Norway through Black Metal*, Mémoire de Master, Université d'Uppsala, 2012.
- TURMAN Katherine, WIEDERHORN Jon, *Louder Than Hell, The definitive oral history of Heavy Metal*, New York, Harper Collins, 2013.

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

WALZER Nicolas, « Si Nietzsche vivait aujourd'hui, il écouterait du metal ». La réception de Nietzsche dans la subculture black metal », *Émulations* n°4, mai 2011, en ligne.

WALZER Nicolas, « La Recomposition religieuse du black metal », *Sociétés* 2/2005, n°88, p. 53-91.

WALZER Nicolas, *Anthropologie du Metal extrême*, Rosières en Haie, Camion Blanc, 2007.

WALZER Nicolas, *Du Paganisme à Nietzsche : se construire dans le metal*, Rosières en Haie, Camion Blanc, 2010.

WALZER Nicolas, *Satan profane : portrait d'une jeunesse enténébrée*, Paris, Desclée de Brouwer, 2009.

WEINSTEIN Deena, *Heavy Metal: The Music and its culture*, Cambridge, Da Capo Press, 1991 R/2000.

WILSON Scott éd., *Melancology, Black Metal theory and ecology*, Winchester, Washington, Zero Books, 2014.

## BIBLIOGRAPHIE GENERALE

ALLEN Graham, *Intertextuality*, New York, Routledge, 2000, R/2011.

ATTALI Jacques, *Bruits : Essai sur l'économie politique de la musique*, Paris, Fayard/PUF, nouvelle édition 2001.

BARTHES Roland, *Théorie du texte*, 1974.

BATAILLE Georges, *La Littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1957.

BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du mal et autres poèmes*, Paris, Garnier Flammarion, 1964.

BERGIER Jacques, PAUWELS Louis, *Le Matin des magiciens*, Paris, Gallimard, 1960.

BOYER, Régis, *Les Vikings*, Paris, Perrin, 2002 R/2004.

BURGHART Devin éd., *Soundtrack to the White Revolution: White supremacist assaults on youth music subcultures*, Chicago, Center for New Community, 1999.

CASTANET, Pierre-Albert, « De l'extra-vocalité dans la musique contemporaine : pour une philosophie du cri », *Dire/Chanter : Passages*, Saint-Etienne, Presses de l'Université, 2014, p. 179-192.

CHAMPONNOIS Suzanne, LABRIOLLE François de, *Estoniens, Lettons, Litvaniens : Histoire et destins*, Crozon, Armeline, 2004.

COHEN-LEVINAS Danièle, *La Voix au-delà du chant*, Paris, Vrin, 2006.

CULAT Robert, *Nouvelles considérations sur le Seigneur des Anneaux*, article mis en ligne en 2007 sur le site Tolkien France.

DALZELL Tom, VICTOR Terry, éd., *The new Partridge dictionary of slang and unconventional English*, Londres, New York, Routledge, R/2013.

DARBON Nicolas, *Musica Multiplex*, coll. « Sémiotique et philosophie de la musique », Paris, L'Harmattan, 2007.

DARBON Nicolas, *Les Musiques du chaos*, coll. « Sémiotique et philosophie de la musique », Paris, L'Harmattan, 2006.

DAY David, *Tolkien: The Illustrated Encyclopaedia*, New York, Simon & Schuster, 1996.

DUQUETTE Lon Milo, *The Magick of Aleister Crowley, A Handbook of the Rituals of Thelema*, Boston, York Beach, Weiser Books, R/2003.

DURAND-LEGUERN Isabelle, *Le Moyen Âge des romantiques*, Rennes, Presses Universitaires, 2001.

ELIADE Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, collection Folio Essais, Paris, Gallimard, 1957.

EMERSON Ralph Waldo, *Nature*, Diderot Classics, 2017.

FRANÇOIS Stéphane, *Le Néopaganisme, une vision du monde en plein essor*, Valence l'Albigeois, la Hutte, 2012.

FRANÇOIS Stéphane, *Les Paganismes et la Nouvelle Droite (1980-2004)*, thèse de doctorat en science politique sous la direction de Christian-Marie Wallon-Leducq, Université de Lille II, 2005.

FRANGNE Pierre-Henry, *Gérard Genette : La Philosophie de l'art comme « pratique désespérée »*, Rennes, Presses Universitaires, 2012.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Le Seuil, 1982.

HAN Byung-Chul, *Sauvons le beau : L'Esthétique à l'ère du numérique*, Arles, Actes Sud, 2016.

- JANKELEVITCH Vladimir, *L'Aventure, l'ennui, le sérieux*, Paris, Flammarion, 1963, R/2017.
- KING Leonard W., *Enuma Elish*, New York, Cosimo Classics, R/2010.
- LAURAS-POURRAT Annette, *Guide de l'Auvergne mystérieuse*, Tour-en-Sologne, Editions Princesse, 1976.
- LAVEY Anton Szandor, *The Satanic Bible*, New York, Avon Books, R/2005.
- LECOUTEUX Claude, *Dictionnaire de mythologie germanique*, Paris, Imago, 3/2014.
- LINDOW John, *Norse Mythology: A guide to the gods, heroes, rituals, and beliefs*, Oxford, University Press, 2001.
- MADIOT Béatrice, « La Lettonie et l'Europe : identité nationale et mémoire collective », *Connexions* 2005/2, n° 84, p. 111-128.
- MAFFESOLI Michel, *La Part du Diable*, Paris, Flammarion, 2002.
- MAFFESOLI Michel, *le Temps des tribus*, Paris, La Table Ronde, 1988, R/2000.
- MAFFESOLI Michel, FISCHER Hervé, *La Postmodernité à l'heure du numérique*, coll. « Regards croisés » Paris, François Bourin, 2016.
- MAIER Bernhard, *Dictionary of Celtic religion and culture*, Woodbridge, Boydell Press, 1997.
- MELCHIOR-BONNET Christian éd., *Le Journal de la France*, tome 1, Paris, Librairie Jules Tallandier, 1978.
- MUNCH Edward, *The Private Journals of Edvard Munch: We Are Flames Which Pour Out of the Earth*, Madison, Presses de l'université du Wisconsin, 2005.
- MUSSET Lucien, *Les Peuples Scandinaves au Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 1951.
- NADRIGNY Pauline, *Musique et philosophie au XXe siècle : Entendre et faire entendre*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- PLASSERAUD Yves, « Riga : la cohabitation de sociétés rivales », *Revue germanique internationale*, n°11, 2010.
- SARTRE Jean-Paul, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1946.
- SERRES Michel, *Musique*, Paris, Le Pommier, 2011.
- THOREAU Henry David, *Walden ou la vie dans les bois*, Paris, Gallimard, 2017.

VIKERNES Varg, *Sorcery and religion in ancient Scandinavia*, Londres, Abstract Sounds Books, 2011.

VILLON François, *Poésies complètes*, Paris, Gallimard, Éditions du Livre de Poche, 1964.

*La Bible de Jérusalem*, traduite par L.-M. Dewailly, Paris, les éditions du Cerf, 1960.

*L'Ancien Testament*, traduit par Auguste Perret-Gentil, 1847, pdf en ligne à l'adresse : [http://www.areopage.net/PDF/PG\\_AT.pdf](http://www.areopage.net/PDF/PG_AT.pdf).

*Nouveau Testament et psaumes*, P. Jean-Paul Hugues, Paris, Editions de l'Emmanuel, R/1997.

SA, *Le Lexique des dieux*, Chanteloup-en-Brie, BH créations, 1999.

## RESSOURCES EN LIGNE

*Bible Hub* (Bible), à l'adresse :  
<https://biblehub.com>

*Encyclopædia Britannica* (encyclopédie en anglais), à l'adresse :  
<https://global.britannica.com>

*Burzum* (page groupe), à l'adresse :  
<http://www.burzum.org/eng>

*Cascadia Now*, à l'adresse :  
<https://www.cascadianow.org>

*Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* (CNRTL), à l'adresse :  
<http://www.cnrtl.fr>

*Clio* (journal d'histoire), à l'adresse :  
<https://www.clio.fr>

*La Croix* (journal catholique), à l'adresse :  
<https://www.la-croix.com>

*Discogs* (site de vente d'albums), à l'adresse :  
<https://www.discogs.com>

*L'Express* (journal), à l'adresse :  
<https://www.lexpress.fr>

*HALSHS* (archives), à l'adresse :  
<https://halshs.archives-ouvertes.fr>

*Histoire de France*, à l'adresse :  
<http://www.histoire-france.net>

*Larousse* (dictionnaire), à l'adresse :  
<https://www.larousse.fr>

*Littre* (dictionnaire), à l'adresse :  
<https://www.littre.org>

*Lyrics Translate* (paroles et traductions), à l'adresse :  
<https://lyricstranslate.com>

*Metal Archives Encyclopaedia Metallum*, à l'adresse :  
<https://www.metal-archives.com>

*Metal Blast* (journal), à l'adresse :  
<http://www.metalblast.net>

*Metal Injection* (journal), à l'adresse :  
<http://www.metalinjection.net>

*La Montagne* (journal), à l'adresse :  
<https://www.lamontagne.fr>

*Nuclear Blast* (maison de disques), à l'adresse :  
<https://www.nuclearblast.de>

*Oxford* (dictionnaire), à l'adresse :  
<https://en.oxforddictionaries.com>

*Perseus* (dictionnaire), à l'adresse :  
<http://perseus.uchicago.edu>

*Phoenix New Times* (journal), à l'adresse :  
<https://www.phoenixnewtimes.com>

*Philiki* (association), à l'adresse :  
<https://philiki.org>

*Temps présent* (journal), à l'adresse :  
<https://tempspresents.com>

*Kristian Wåhlin* (page artiste), à l'adresse :  
<http://www.kristianwahlin.se>

*Vinylom* (site de vente d'albums), à l'adresse :  
<https://vinylom.com>

*Wardruna* (page groupe), à l'adresse :  
<http://www.wardruna.com>

## VIDEOS

AASDAL Pål, LEDANG Martin, *Once Upon a Time in Norway*, 2007 (Norvège).  
Documentaire consacré à la scène norvégienne du début des années 1990, notamment la polémique autour des actes violents.

Adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=ZSEw6ML6qL0>

AITES Aaron, EWELL Audrey, *Until the Light Takes Us*, 2008 (Allemagne).  
Documentaire sur le Black metal norvégien faisant intervenir de nombreux musiciens de la scène.

Adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=RNXQCLs1gYo>

FENRIZ, *Black Metal 1.0.1*, 2012 (Norvège).

Un cours de Black Metal donné par le musicien Fenriz de Darkthrone (voir annexe II).

Adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=DQpMIR6RuaA>.

NOCTURNO CULTO, *The Misanthrope: The Existence of Solitude and Chaos*, video, 2007 (Norvège).

Adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=VuhGpoc9Vy4&t=2454s>.

RODLEY Chris, *Heavy Metal Britannia*, 2010 (Royaume-Uni).

Film documentaire consacré au mouvement Heavy Metal en général, en particulier au Royaume-Uni.

Adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=AlpVVicUuQ8>

PESTE NOIRE, documentaire *Peste Noire : A la Chaise-Dyable* (France).

Vidéo documentaire tournée par les membres du groupe.

Adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=zw-pIwRXNcw&t=112s>

RYDEHED Stefan, *Pure Fucking Mayhem*, 2008 (Finlande).

Documentaire et interviews sur le groupe Mayhem.

Adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=w eu033Wmag0>

VICE/NOISEY, *One Man Metal*, 2012 (États-Unis).

Documentaire en trois parties produit par le journal Vice, au sujet des trois one-man-bands Leviathan, Xasthur et Striborg.

Adresse partie 1 : <https://www.youtube.com/watch?v=UQl6PzXU4cQ>

Partie 2 : <https://www.youtube.com/watch?v=6sbhA78RO5E>

Partie 3 : [https://www.youtube.com/watch?v=eHyMK0ADw\\_8&t=917s](https://www.youtube.com/watch?v=eHyMK0ADw_8&t=917s)

WATELET Marilyn, *Black Metal*, 1998 (Belgique).

Documentaire tourné à l'occasion d'un concert dans une petite ville belge.

Adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=mENpzyfENhQ&t=682s>

WASHLESKY Mike, *True Norwegian Black Metal*, 2007 (Canada, Norvège).

Interview/documentaire sur Gorgoroth et son vocaliste Gaahl.

Adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=32iX5lbVDto&t=375s>

## DISCOGRAPHIE

### Discographie Black Metal

- 1349, *Hellfire*, Candlelight Records, 2005.
- ACHERON, *Rites Of The Black Mass*, Torbu Music, 1992.
- ANOREXIA NERVOSA, *New Obscurantis Order*, Osmose Productions, 2001.
- AORLHAC, *La Cité des vents*, Those Opposed Records, 2010.  
AORLHAC, *L'Esprit des vents*, Les Acteurs de l'Ombre Productions, 2018.
- BATUSHKA, *Litourgyia*, Witching Hour Productions, 2015.
- BEHEMOTH, *The Satanist*, Nuclear Blast, 2014.  
BEHEMOTH, *Messe Noire*, DVD/Blu-ray, Mystic Productions, 2018.
- BELKETRE/VLAD TEPES, *March to the Black Holocaust*, album Split, Embassy Productions, 1995.
- BURZUM, *Burzum*, Deathlike Silence Productions, 1992.  
BURZUM, *Aske*, Deathlike Silence Productions, 1993.  
BURZUM, *Det Som Engang Var*, Cymophane Records, 1993.  
BURZUM, *Hvis Lyset Tar Oss*, Misanthropy Records, 1994.  
BURZUM, *Filosofem*, Misanthropy Records, 1996.  
BURZUM, *Daudi Baldrs*, Misanthropy Records / Back On Black / Cymophane Productions, 1997.  
BURZUM, *Hliðskjálf*, Misanthropy Records / Cymophane Productions, 1999.  
BURZUM, *Fallen*, Byelobog Productions, 2011.  
BURZUM, *Umskiptar*, Byelobog Productions, 2012.  
BURZUM, *The Ways of Yore*, Byelobog Productions, 2014.
- CARPATHIAN FOREST, *Through Chasm, Caves and Titan Woods EP*, Avant Garde Music, 1995.
- CRADLE OF FILTH, *The Principle of Evil made flesh*, The End Records/Cacophonous Records, 1994.  
CRADLE OF FILTH, *Dusk... And her embrace*, Music for Nations, 1996.
- DARKTHRONE, *Soulside Journey*, Peaceville Records, 1991.  
DARKTHRONE, *A Blaze In The Northern Sky*, Peaceville Records, 1992.  
DARKTHRONE, *Under A Funeral Moon*, Peaceville Records, 1993.  
DARKTHRONE, *Transylvanian Hunger*, Peaceville Records, 1994.  
DARKTHRONE, *Panzerfaust*, Peaceville Records, 1995.  
DARKTHRONE, *NWOBHM*, Peaceville Records, 2007.  
DARKTHRONE, *The Underground Resistance*, Peaceville Records, 2013.
- DIMMU BORGIR, *Enthroned Darkness Triumphant*, Nuclear Blast, 1997.



DIMMU BORGIR, *Puritanical Euphoric Misanthropy*, Nuclear Blast, 2001.  
DIMMU BORGIR, *Death Cult Armageddon*, Nuclear Blast, 2003.  
DIMMU BORGIR, *In Sorte Diaboli*, Nuclear Blast, 2007.  
DIMMU BORGIR, *Abrahadabra*, Nuclear Blast, 2010.

DISSECTION, *Storm of the Light's Bane*, Nuclear Blast, 1995.  
DISSECTION, *Live Legacy*, Nuclear Blast, 2003.

DORNENREICH, *Flammentriebe*, Prophecy Records, 2011.

EMPEROR, *Emperor*, Candlelight Records, 1993.  
EMPEROR, *In The Nightside Eclipse*, Candlelight Records, 1994.

ENSLAVED, *Yggdrasill*, cassette démo, Indépendant, 1992.  
ENSLAVED, *Vikingligr Veldi*, Deathlike Silence Productions, 1994.  
ENSLAVED, *Frost*, Osmose Productions, 1994.  
ENSLAVED, *Eld*, Osmose Productions, 1997.  
ENSLAVED, *Axioma Ethica Odini*, Indie recordings, 2010.

GLACIATION, *Sur les falaises de marbre*, Osmose Productions, 2015.

GORGOROTH, *Under The Sign Of Hell*, Malicious Records, 1997.  
GORGOROTH, *Twilight of the Idols – In Conspiracy with Satan*, Nuclear Blast, 2003.  
GORGOROTH, *Black Mass Kraków*, DVD, Metal Mind Productions, 2008.

HATE FOREST, *Nietzscheism*, Supernal Music, 2005.

HEL, *Orloeg*, Ars Metallii, 1999.

HORNA, *Sanojeni Äärelle*, Debemur Morti Productions, 2008.

IHSAHN, *Eremita*, Candlelight Records, 2012.

IMMORTAL, *Diabolical Fullmoon Mysticism*, Osmose Poductions, 1992.  
IMMORTAL, *Pure Holocaust*, Osmose Poductions, 1993.  
IMMORTAL, *At The Heart of Winter*, Osmose Productions, 1999.

IMPALED NAZARENE, *Tol Cormpt Norz Norz Norz*, Osmose Productions, 1992.

LEVIATHAN, *The Tenth Sublevel of Suicide*, Moribund Records, 2003.

MARDUK, *Heaven Shall Burn... When We Are Gathered*, Osmose Productions, 1996.  
MARDUK, *Obedience EP*, Blooddawn Productions, 2000.  
MARDUK, *Rom 5 :12*, Blooddawn Productions, 2007.  
MARDUK, *Wormwood*, Regain Records, 2009.

MAYHEM, *Pure Fucking Armageddon*, Funny Farm, 1986.

MAYHEM, *Deathcrush*, Posercorpse Music, 1987.  
MAYHEM, *Studio Tracks*, Indépendant, 1990.  
MAYHEM, *Live in Leipzig*, Obscure Plasma Records, 1993.  
MAYHEM, *De Mysteriis Dom Sathanas*, Deathlike Silence Productions, 1994.

MGŁA, *Groza*, Northern Heritage Records, 2008.  
MGŁA, *Exercise in Futility*, Northern Heritage Records, 2015.

PLAGA, *Magia Gwiezdnej Entropii*, Societas Oculorum Arcanorum, 2013.

PESTE NOIRE, *La Sanie des Siècles, Panégyrique de la Dégénérescence*, De Profundis Editions, 2006.  
PESTE NOIRE, *Ballade Cuntre lo Anemi Francor*, De Profundis Editions, 2009.  
PESTE NOIRE, *Peste Noire*, La Mesnie Herlequin, 2013.  
PESTE NOIRE, *La Chaise-Dyable*, La Mesnie Herlequin, 2015.

PRIMORDIAL, *The Gathering Wilderness*, Metal Blade Records, 2005.  
PRIMORDIAL, *To The Nameless Dead*, Metal Blade Records, 2007.

ROTTING CHRIST, *Genesis*, Century Media Records, 2002.  
ROTTING CHRIST, *Κατά τον δαίμονα εαυτού*, Season of Mist, 2013.  
ROTTING CHRIST, *Rituals*, Season of Mist, 2016.

SA MEUTE, *Hyperborée*, Indépendant, 2004.

SALE FREUX, *L'Exil*, La Mesnie Herlequin, 2012.

SARCÓFAGO, *I.N.R.I.*, Cogumelo Records, 1987.

SATYRICON, *Dark Medieval Times*, Moonfog Productions, 1994.  
SATYRICON, *The Shadowthrone*, Moonfog Productions, 1994.  
SATYRICON, *Nemesis Divina*, Moonfog Productions, 1996.  
SATYRICON, *The Age of Nero*, Indie Recordings, 2008.

SHINING, *Within Deep Dark Chambers*, Selbstmorb Services, 2000.  
SHINING, *Född Förlorare*, Spinefarm Records, 2011.

SILENCER, *Death Pierce Me*, Prophecy Productions, 2001.

SKYFORGER, *Zobena Dziesma*, Indépendant, 2003.  
SKYFORGER, *Kauja pie Saules*, II Moon, 1998.  
SKYFORGER, *Latviešu Strēlnieki*, Folter Records, 2000.

STRIBORG, *The Foreboding Silence*, Displeased Records, 2008.

SUMMONING, *Lugburz*, Napalm Records, 1995.

TAAKE, *Noregs Vaapen*, Svartekunst Produksjoner, 2011.

TORMENTOR, *The Seventh Day Of Doom*, indépendant, 1987.

ULVER, *Bergtatt – Et Eeventyr i 5 Capitler*, Head Not Found, 1995.  
ULVER, *Kveldssanger*, Head Not Found, 1996.  
ULVER, *Nattens Madrigal – Aate Hymne til Ulven i Manden*, Head Not Found, 1997.

WATAIN, *The Wild Hunt*, Century Media, 2013.  
WATAIN, *Trident Wolf Eclipse*, Century Media Records, 2018.

WINDIR, *1184*, Head Not Found, 2001.

WOLVES IN THE THRONE ROOM, *Two Hunters*, Southern Lord Recordings, 2007.

XASTHUR, *The Violate the Oblivious*, Total Holocaust Records.

### **Discographie NWOBHM et 1<sup>ère</sup> vague du Black Metal**

BATHORY, *Bathory*, Black Mark Production, 1984.  
BATHORY, *The Return.....*, Black Mark Production, 1985.  
BATHORY, *Blood Fire Death*, Under One Flag, 1988.

CELTIC FROST, *Morbid Tales* EP, Noise Records, 1984.  
CELTIC FROST, *To Mega Therion*, Noise Records, 1985.

IRON MAIDEN, *Prowler*, EMI Records, 1980.  
IRON MAIDEN, *Iron Maiden*, EMI Records, 1980.  
IRON MAIDEN, *The Number of the Beast*, EMI Records, 1980.

JUDAS PRIEST, *Rocka Rolla*, RCA Records, 1974.  
JUDAS PRIEST, *British Steel*, CBS Records, 1980.

MERCYFUL FATE, *Melissa*, Roadrunner Records, 1983.  
MERCYFUL FATE, *Don't Break the Oath*, Roadrunner Records, 1984.

MOTÖRHEAD, *Motörhead*, Chiswick Records, 1977.  
MOTÖRHEAD, *Bomber*, Bronze Records, 1979.  
MOTÖRHEAD, *Ace of Spades*, Bronze Records, 1980.

VENOM, *Demon* (demo), Indépendant, 1980.  
VENOM, *In League With Satan* (single), Neat Records, 1981.  
VENOM, *Welcome to Hell*, Neat Records, 1981.  
VENOM, *Black Metal*, Neat Records, 1982.

### **Thrash et Death Metal**

NIHILIST, *Premature Autopsy*, indépendant, 1988.

OBITUARY, *Cause of Death*, Roadrunner Records, 1990.

POSSESSED, *Death Metal* (d emo), Ind ependant, 1984.

POSSESSED, *Seven Churches*, Combat Records, 1985.

SEPULTURA, *Procreation of the Wicked* EP, Roadrunner Records, 1997.

SLAYER, *Show No Mercy*, Metal Blade Records, 1983.

SLAYER, *Reign In Blood*, Def Jam Recordings, 1986.

SODOM, *Witching Metal*, Ind ependant, 1982.

SODOM, *In The Sign Of Evil* EP, Devil's Game records, 1985.

### **Autres**

BLACK SABBATH, *Black Sabbath*, Vertigo, 1970.

BLACK SABBATH, *Paranoid*, Vertigo, 1970.

CANDLEMASS, *Epicus DoomicusMetallicus*, Black Dragon Records, 1986.

DISCHARGE, *Hear Nothing, See Nothing, Say Nothing*, Clay Records, 1982.

DORNENREICH, *Hexenwind*, Prophecy Productions, 2005.

EMERSON, LAKE & PALMER, *Pictures at an Exhibition*, Chrysalis Records, 1971.

STEPPENWOLF, « *Born to Be Wild* », RCA Records, 1968.

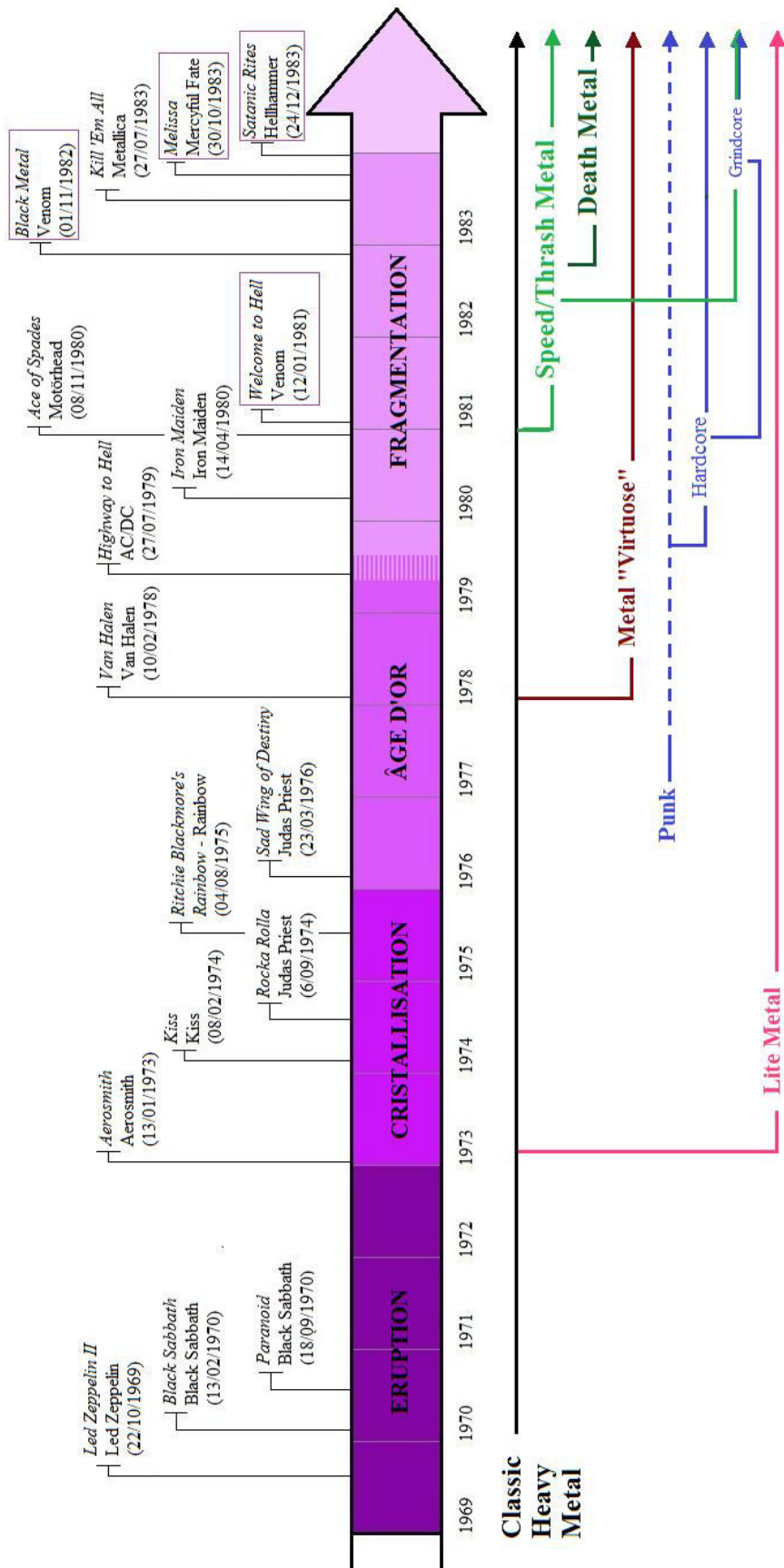
WARDRUNA, *Runaljod – Gap var Ginnunga*, Indie Recordings, 2009.

WARDRUNA, *Runaljod – Yggdrasill*, Indie Recordings, 2013.

WARDRUNA, *Runaljod – Ragnarock*, Indie Recordings, 2016.

WONGRAVEN, *Fjelltronen*, Moonfog Productions, 1995.

ANNEXE I : Frise chronologique (Weinstein, Walser)



ANNEXE II : Généalogie du Black Metal (Fenriz : documentaire *Black Metal 1.0.1.*)

Black Sabbath	Motörhead	Venom							
			Heilhammer Destruction		Mayhem (nor.) Obscurity (swe.) Poison (ger.)	Darkthrone (nor.) Rotting Christ (gre.) Master's Hammer (cze.)	Darkthrone Immortal Burzum	Gorgoroth Ulver Gehenna	
			Sodom Mercyful Fate		Sepultura (bra.) Sarcófago (bra.) Slaughter (can.)	Sabbath (eng.) Tormentor (hun.) Onslaught (eng.)	Enslaved Satyricon Emperor		
1970	1976	1980	1982-84		1985 - 86 - 87	1988 - 89	1990 - 91		1992

<b>Venom</b>	Rotten production (lo-fi)
	Satanic imagery
	Leather and spikes package
	Mythical « stage names »

<b>Mercyful Fate</b>	Serious lyrics on Satanism (2 <sup>nd</sup> album)
	Laveyan aspects
	Occult

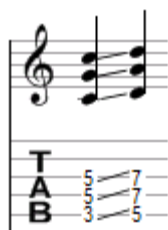
<b>Bathory</b> (album <i>Under the Sign of the Black Mark</i> )	Biggest inspiration on the Norwegian scene
	Added atmosphere
	From 1988 includes Viking, Pagan vibe
	Vocals "rasping witchy voice" (1 <sup>st</sup> album)

<b>Mayhem</b>	Unexplainable grimness
	Corpsepaint revival
	Euronymous & Snorre invented the typical Norwegian Black Metal riff (1989)
	Eerie sound

## ANNEXE III : légende des notations musicales

### Guitare

#### Les types de liaisons



Slide shift

*Glissement parfois involontaire lors du déplacement entre deux power chords, légère impression de legato/glissando.*



Hammer on/pull off

*Legato réalisé en frappant la frette de la hauteur désirée (sur la même corde) à l'aide d'un doigt, généralement le majeur, sans réutiliser le plectre.*



Slide

*Glissando.*



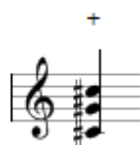
Bend

*Le doigt tire progressivement la corde (selon le rythme voulu) vers l'intervalle désiré (le plus souvent 2<sup>nde</sup> mineure ou majeure).*

#### Pédale Wah-Wah



ouverte



fermée

#### Attaques/picking


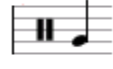




##### Tremolo picking à la croche



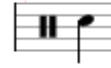

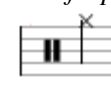


##### Tremolo picking à la double






## Batterie

<i>Grosse caisse</i>	<i>Tom au sol</i>	<i>Tom grave</i>	<i>Tom médian 1</i>	<i>Tom médian 2</i>	<i>Tom aigu</i>
					
1		2	3	4	5

	<i>Cymbales charleston</i>			
<i>Caisse claire</i>	<i>Ouverte/frappée</i>	<i>Fermée/frappée</i>	<i>Pédale</i>	<i>Cercle</i>
				
6		7		

<i>Cymbale ride</i>	<i>Cymbale crash</i>	<i>Cymbale chinese</i>
		
8	9	10



La batterie ci-dessus est utilisée par son propriétaire pour jouer du Black mais aussi du Death Metal. Ce dernier étant plus technique, notamment au niveau du rôle de cet instrument, certains des éléments présents sur la photographie ne sont pas ou peu utilisés dans le genre qui nous intéresse, nous ne les avons donc pas fait figurer dans le tableau au dessus.



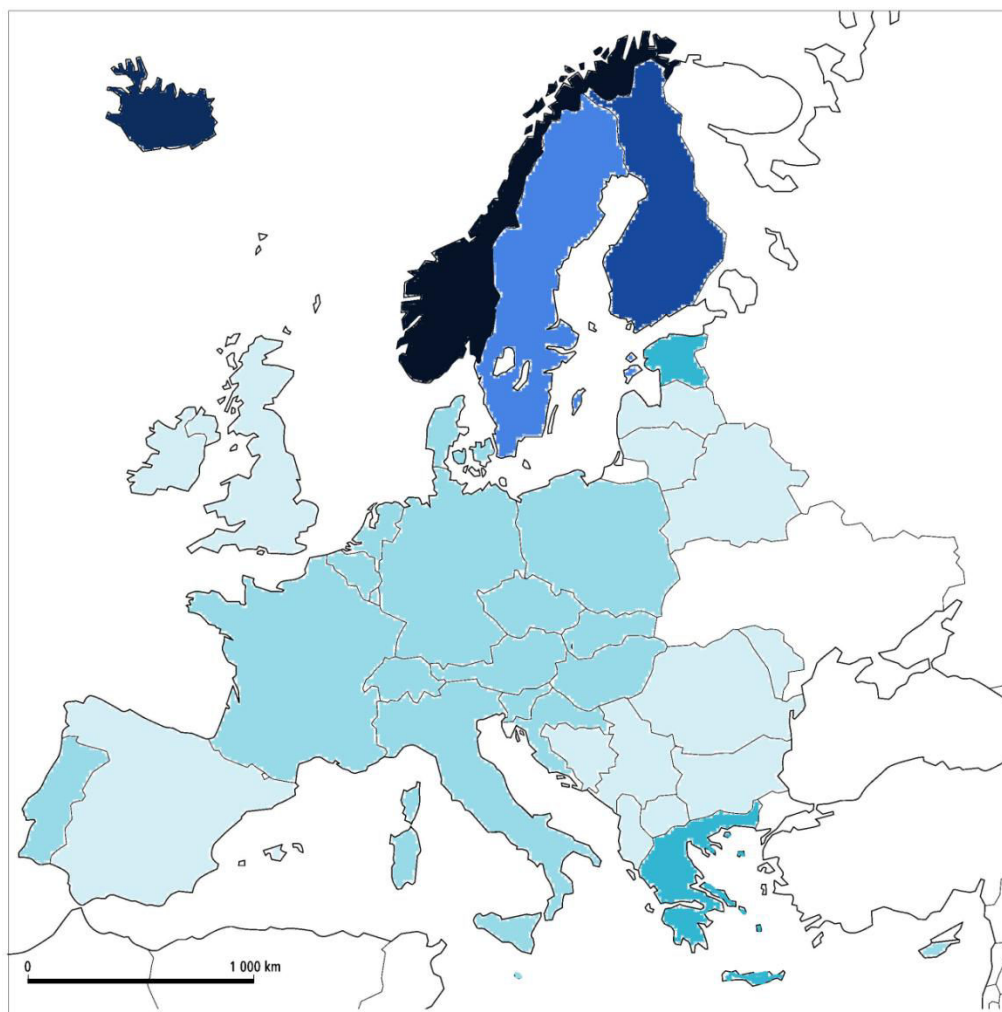
ANNEXE IV : Musiciens et groupes de la scène norvégienne.

Année	genre				
1984			MAYHEM		
1985					
1986					
1987					
1988		Death Metal			
1989					
1990				OLD FUNERAL	AMPUTATION
1991	Black Metal			URUK-HAI	IMMORTAL
				BURZUM	
					BLACK DEATH
					DARKTHRONE
					THOU SHALT SUFFER
					EMBRYONIC
					EMPEROR








Musiciens		pseudonymes		Groupes	
Øystein Aarseth		Euronymous		Mayhem (1984-93 †)	
Jørn Stubberud		Necrobutcher		Mayhem (1984-)	
Kjetil Esten Haraldsson		Manheim		Mayhem (1984-87)	
Jan Axel Blomberg		Hellhammer		Mayhem (1988-)	
Eirik Norheim		Messiah		Mayhem (1986-87)	
Sven-Erik Kristiansen		Maniac		Mayhem (1987, 1994-2004)	
Per Yngve Ohlin		Dead		Mayhem (1988-91 †)	
Kristian Varg Vikernes		Varg Vikernes (Nom officiel dès 1993)		Old Funeral (1989-91)	Mayhem (1992-93)
Jørn Inge Tunsberg		Jørn		Amputation (1989-90)	Old Funeral (1991-92)
				Immortal (1991)	
					Burzum (1991-2018)

Harald Nævdal	Demonaz	Old Funeral (1988-89)	Amputation (1989-90)	Immortal (1991-)
Olive Eikemo	Abbath	Old Funeral (1988-90)	Amputation ( ?)	Immortal (1991-2015)
Ted Skjellum	Nocturno Culto	Darkthrone (1988-)		
Gylve Nagell	Fenriz	Black Death/Darkthrone (1986-)		
Tomas Thormodseter Haugen	Sarnoth	Thou Shalt Suffer/ Embryonic (1990-91)	Emperor (1991-)	
Vegard Sverre Tveitan	Ihsahn	Thou Shalt Suffer/ Embryonic (1990-91)	Emperor (1991-)	
Håvard Ellefsen	Mortiis	Emperor (1991-92)		
Bård Guldvik Eithun	Faust	Emperor (1992-94, 2013-14)		

## ANNEXE V : Le Black Metal en Europe



### Légende

	nombre de groupes $\leq 1/100k$ habitants/population totale
	nombre de groupes $> 1/100k$ habitants/population totale
	nombre de groupes $\geq 2,5/100k$ habitants/population totale
	nombre de groupes $\geq 5/100k$ habitants/population totale
	nombre de groupes $\geq 8/100k$ habitants/population totale
	nombre de groupes $\geq 12/100k$ habitants/population totale
	nombre de groupes $\geq 15/100k$ habitants/population totale

Dans cette annexe nous tentons de donner une idée des différents seuils d'activités liés au Black Metal en Europe. La carte et sa légende ont été réalisées grâce aux données « groupes » disponibles sur *Metal Archives*. Les taux de population proviennent de sources *Wikipédia*. L'échelle est basée sur le nombre de groupes par tranche de 100000 habitants pour chaque pays.

ANNEXE VI: Entretien avec Pēteris Kvetkovskis, compositeur principal, guitariste et vocaliste du groupe Skyforger (Lettonie), par email en août 2018.

**Camille Béra:** Can you tell me more about Dainas? How ancient are they? How did you learn them? Does everyone in Latvia know a vast amount of them? And how important are they for Latvian people?

**Pēteris Kvetkovskis:** We call our folk songs "Dainas" - it's a very old word for songs and rhymes, and Lithuanians use it even today with meaning "song" and "sing", while in Latvian we have different word for song (dziesma) and singing (dziedāt), but old folk songs are still called Dainas. Dainas aren't just songs but mostly rhymes and mostly only four lines, like this one:

Kalējs kala debesīs,  
Ogles bira Daugavā;  
Es paklāju villainīti,  
Man piebira sudrabiņa.

Blacksmith hammered in the sky  
Coals fell down into river Daugava  
Underneath I spread my woolen cape  
It was filled full with silver

They are mostly written down as rhymes, because when people sent them to collectors, they send only words, not notes for melody, if there was some (simply because country side people still didn't know how write notes at the second part of 19th century!).

Dainas were collected, gathered, sorted and written down for next generations by few Latvian enthusiasts at the second part of 19<sup>th</sup> century, some local Baltic Germans in 18th century and for some time even later - even in second part of 20th century there was collected some still unknown songs. Most well known collector was Krišjānis Barons, also known in Latvian nation as Father of Dainas, he did the most part of sorting, collecting and publishing those old rhymes.

Nowadays Dainas are taught usually starting at kindergartens and early school classes to all Latvian children - there are many children rhymes and dance and game rhymes as well as most of them pictures very beautiful nature and daily human life, even rhymes about old gods! So in the end almost all Latvians know some Dainas, especially some popular ones, like those from Summer Solstice celebration.

It is really hard to date how old those songs are, because most of them were collected in late 19th century, but judging by what they tell, some of them are very old! Like many songs about pagan gods, their life and activities. Could be dated as old as middle ages, around 10-13th century! But first printed Daina is known from 1584, in the accusations by Germans against local Latvian peasant using some kind of magic words in healing!

Today Dainas are the biggest and most important cultural heritage of all Latvian people left and preserved from our past - our history is mostly written by German invaders and it is very scarce, so Dainas are our own writing and memory of our nation!

**C.B.:** What kind of folk/ancient instruments do you use? Did you learn to play them to incorporate folk elements in Skyforger or did you play them before?

**P.K.:** Those old folk instruments we use are well known in whole Baltic region and even around Europe. The most common are pipes, bagpipes, whistles, drums and various rhythm beating instruments. The specific ones are kokle.

Then we use one called "ģīga", but it is also well known instrument from old times not only in Baltic but in whole Europe. In its most primitive and olden form it is a wooden box with one or two strings, played with bow, same as how you play violin now. We learned to play all those instruments by ourselves, as mostly they are primitive and easy to learn and play instruments. It all started with Skyforger, we never played them before! Of course some can master them in skillful manner, but we are far from it, as it is enough for us to know the basics and use just to fill the background for our songs.

**C.B.:** Is every song on the *Zobena Dziesma* album ancient or did you compose modern folk songs inspired by the old folklore?

**P.K.:** Most of the songs from *Zobena dziesma* album are old folk songs – we took those songs from repertoire of other Latvian folk groups and rearranged in our manner. Only one there is composed by us - *Migla, migla, rasa, rasa*, and only music, words are Dainas rhymes again.

**C.B.:** I noticed that on both *Kauja pie Saules* and *Latviešu Strēlnieki*, there were melodies I recognized from *Zobena Dziesma*, though the titles aren't the same. (for exemple the riff at the end of the song *Sešas Ārprāta Dienas* is the same melody as in *Zirgi Zviedza* ; or the riff in *Dzīves vismelnākā stundā* (in the beginning) is similar to *Prūšu Meita Kara Jāja*).

Did you first choose to use those melodies within Skyforger and then decide to record them as folk songs?

**P.K.:** Yes, you are right. Those melodies first appeared on our metal songs and then we decided to record them in full folk versions as they are known. We love to experiment and incorporate old folk melodies into our heavy music, they add that folkish feeling to the band and some atmosphere, at least we think that way.

**C.B.:** I'm trying to show that many bands write lyrics and music in a patriotic set of mind, not to be confused with things you can find in movements like NSBM. I think there are many "types" of folk/pagan Black Metal, how would you describe your idea of it? Do you feel like you have to transmit your culture, defend it or else?

**P.K.:** Sure! We had no other thoughts than trying and spread our Baltic culture and heritage through our music! It came as a nasty surprise for us, when we were accused of being nazi band only because we use our old national symbols! That many people don't want to hear what we say, but instead make judgment on their own imagination and mindset! We are denied many concerts in Europe only because organizers are afraid of some trouble from those people, if they invite

Skyforger and we came with all our pagan symbols and art! It is so sad to see how Europeans degrade their own culture and heritage only because of someone's political ambitions! What there is to be ashamed for holding and honoring your cultural legacy, history, folk art and symbols, dances and music, what evil it brings?!

ANNEXE VII : entretien avec Georg Ekbladh, vocaliste du groupe Wormwood (Suède), le 16 septembre 2017.

**Camille Béra :** From a Swedish point of view, are most black metal artists accurate when they write lyrics about Norse mythology? or do they mix references and build their own idea of their national/regional myths?

**Georg Ekbladh :** First of all, I need to state that I'm of course not talking for the whole metal community here in Sweden, nor for my band, these are just my opinions. With that being said, when it comes to bands from outside the Nordic countries/Scandinavia, they tend not to be that detailed in their depiction of Norse mythology. Some trolls and gnomes here and there, some Viking reference there, and so on and so forth. Of course there are exceptions, but they tend to be very generic. This is true to when it comes to the bands here as well, but there are more bands from here which have substance and knowledge in their lyrics.

**C.B. :** Is paganism a real thing for musicians, like a real “religion”, or is it just a source of inspiration?

**G.E. :** Mostly it's just for inspiration and aesthetics, but there are bands which see them as real pagans. I can't really go into more depth here because I don't know someone who considered themselves as a pagan, and if I knew someone like that, I would not take that person serious. If you are fond of nature you should just appreciate it, and not try to find hidden meanings behind them.

**C.B. :** According to many scholars, paganism, especially in black metal, is strongly linked with nationalism and right wing politic groups, what is your opinion on those views?

**G.E. :** Paganism and nationalism isn't intrinsically linked with each other. I can see though why they might go hand in hand in some cases. Both are very proud of the land we're living in. The tall mountains, deep forests, cold winters and unforgiving wilderness. But then again, who can't relate or see the beauty in that when you live in Sweden? I don't think nationalism, nor paganism are needed for that.

All in all, I can't really tell you why they go so well together. Shit is drawn to shit I guess.

**C.B. :** What is your opinion on artists, all over Europe and elsewhere, using Norse mythology? Should they use their own myths and references, or is it still too much inspired from the Scandinavian way, now that it has become trendy thanks to bands?

**G.E. :** If you use tunes and inspiration from your own country and weave it into your music, I think it feels more pure and honest. That doesn't not mean you can't find inspiration from other countries, but it means you can't really do it...true. If a band, from Portugal, China, Zimbabwe, or even the States, tries to create Nordic folk black metal, there is an overwhelmingly big chance that it will sound like shit. They don't have the lifetime it needs to be able to really feel what it's like to create these tunes. It's difficult to understand. You can eat great sushi in Sweden, and we love it, but it's nothing like the real deal in Japan...

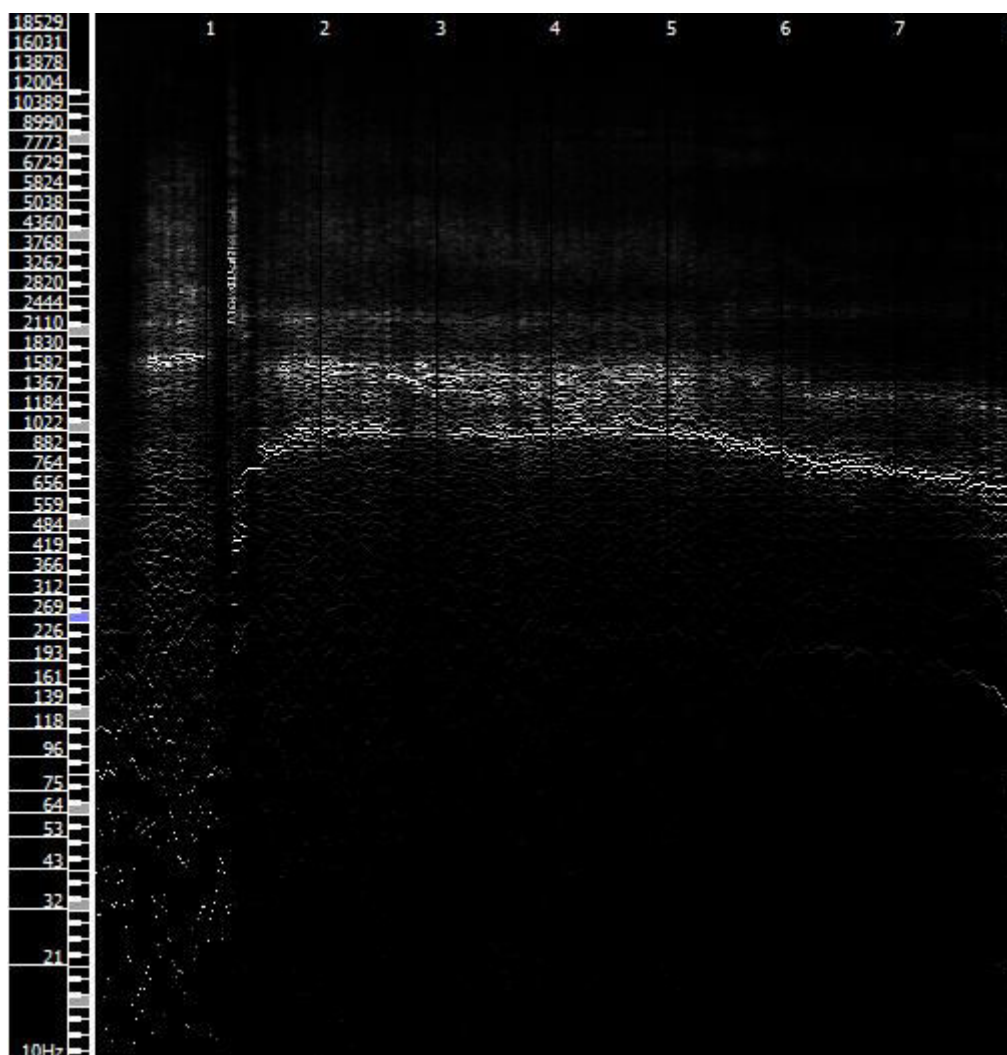
**C.B. :** Is Wormwood named after Marduk's album or if it is named after the Bible verse?

**G.E. :** It's from the Bible verse and obscure Nordic folk tales.



## ANNEXE VIII : Analyses au spectrogramme de voix Black Metal

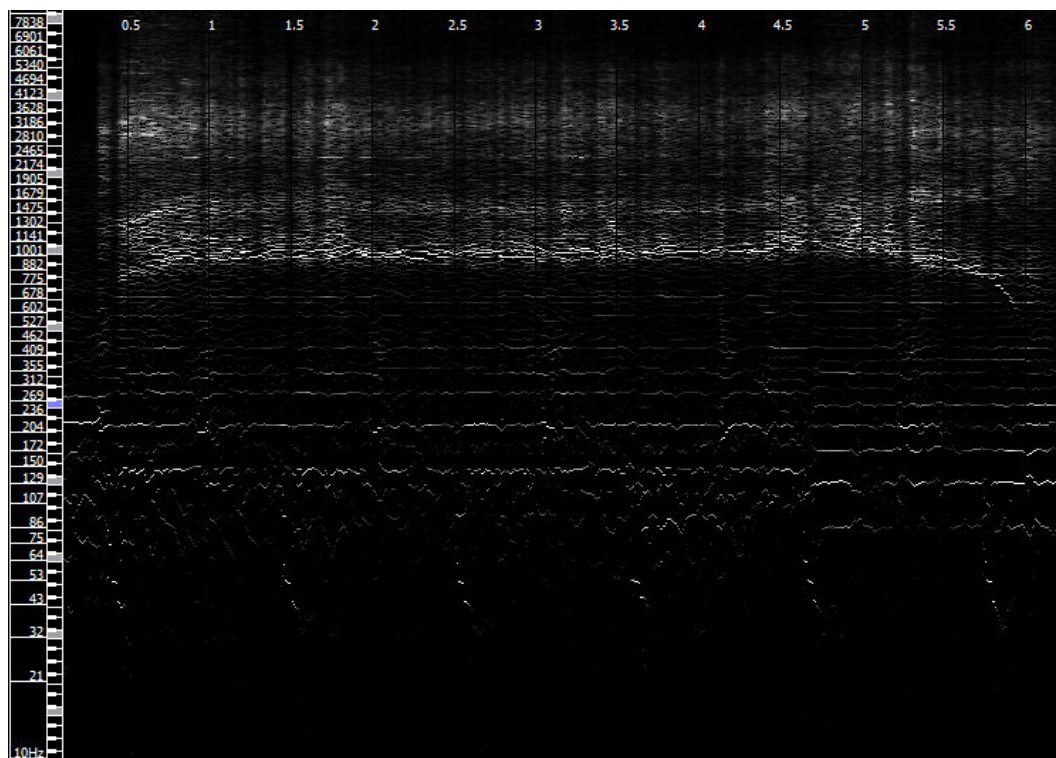
Tous les exemples ci-dessous ont été observés grâce au logiciel *Sonic Visualiser*. Les images produites proviennent de l'analyse *Peak frequency spectrogram* qui permet de visualiser les pics de fréquences du son. Seul le premier exemple est issu d'un enregistrement de voix uniquement, c'est donc pourquoi la courbe est beaucoup plus nette.



Voix de Scott Conner (Xasthur) sur le mot « kill ».

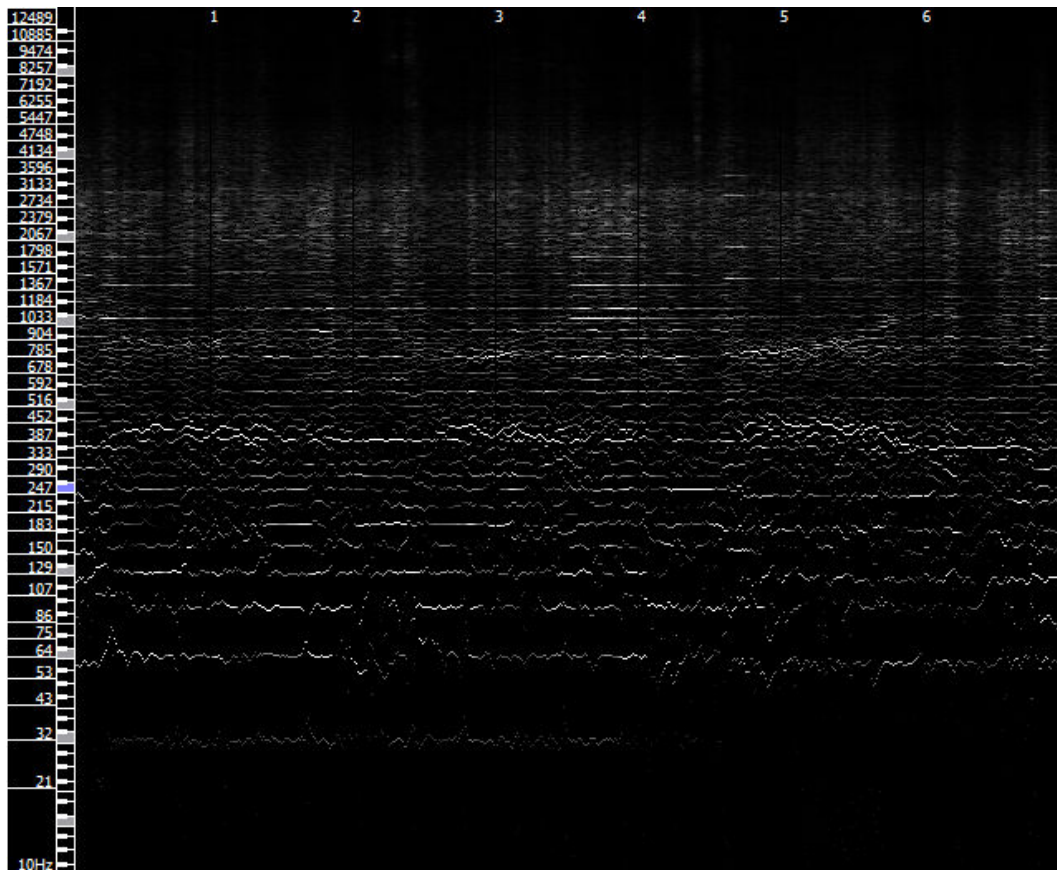
Le cri ci-dessus, précédé d'une inspiration, est extrait du documentaire *One Man Metal*. Il est un bon exemple du type de vocalité que nous avons rencontré au cours de cette étude. Le son se situe entre 110 0et 700 Hz soit entre do# 5 et fa 4. Le caractère « saturé » de la voix se traduit par des harmoniques très présentes avant la phase de décroissance qui intervient à la 5<sup>ème</sup> seconde. Ces dernières se

trouvent entre 1200 et 1700Hz soit approximativement entre ré# 5 et sol# 5. Ajoutons que le vocaliste utilise, pour seul effet, ses mains jointes comme un résonateur.



Voix de Neige (Peste Noire) au début de « *Deuil Angoisseus* » (1'11" à 1'17").

le cri de Neige est beaucoup plus perçant que celui de Conner. Il paraît d'ailleurs plus aigu dans la mesure où la voix du Français semble moins bien maîtrisée. La hauteur, très légèrement au dessus de 1000Hz nous indique un do 5. Une harmonique se détache bien sur le sonagramme, cependant, au lieu de suivre la fondamentale, elle augmente d'une moyenne de 1500 (fa# 5) vers 1800Hz (la 5). Cette légère courbe ascendante est due à la « perte de contrôle » du vocaliste à la fin du cri.



Voix de Roman Saenko (Hate Forest) sur le titre « *Our Fadind Horizons* » (2'02" à 2'08").

Le cri présenté ci-dessus (au centre de l'image) est beaucoup plus proche du growl Death Metal. Il constitue un bon élément de comparaison entre vocalités Death et Black Metal. Beaucoup plus grave, il se situe autour de 400Hz soit entre sol et sol# 3.

## LISTE D'ÉCOUTE

Voici la liste de lecture des titres musicaux proposés. Cette liste d'écoute est disponible en ligne sur la plateforme vidéo YouTube, à l'adresse :

[https://www.youtube.com/watch?v=0lVdMbUx1\\_k&list=PL30tYzyiezP8D034cCgvhP5g4JiBxYKQh](https://www.youtube.com/watch?v=0lVdMbUx1_k&list=PL30tYzyiezP8D034cCgvhP5g4JiBxYKQh)

0. Black Sabbath, « *Black Sabbath* »
1. Black Sabbath, « *Paranoid* »
2. Candlemass, « *Solitude* »
3. Anorexia Nervosa, « *Solitude* »
4. Judas Priest, « *Rapid Fire* »
5. Judas Priest, « *Breaking the Law* »
6. Iron Maiden, « *Transylvania* »
7. Iron Maiden, « *Prowler* »
8. Iron Maiden, « *Sanctuary* »
9. Iron Maiden, « *Running Free* »
10. Motörhead, « *Motorhead* »
11. Hawkwind, « *Motorhead* »
12. Motörhead, « *White Line Fever* »
13. Motörhead, « *Poison* »
14. Venom, « *In League With Satan* »
15. Venom, « *Welcome to Hell* »
16. Venom, « *Black Metal* »
17. Venom, « *Buried Alive* »
18. Venom, « *Countess Bathory* »
19. Mercyful Fate, « *Evil* »
20. Celtic Frost, « *Danse Macabre* »
21. Dornenreich, « *Wolfpuls* »
22. Celtic Frost, « *Nocturnal Fear* »
23. Celtic Frost, « *Into the Crypts of Rays* »
24. Obituary, « *Circle of Tyrants* »
25. Sepultura, « *Procreation of the Wicked* »
26. Marduk, « *Into the Crypts of Rays* »
27. Bathory, « *Born for Burning* »
28. Bathory, « *Storm of Damnation* »
29. Bathory, « *Massacre* »
30. Mercyful Fate, « *The Oath* »
31. Slayer, « *Evil Has No Boundaries* »
32. Slayer, « *Show No Mercy* »
33. Slayer, « *The Antichrist* »

34. Dissection, « *The Antichrist* »
35. Sodom, « *Deathlike Silence* »
36. Sodom, « *Witching Metal* »
37. Possessed, « *The Exorcist* »
38. Possessed, « *Seven Churches* »
39. Possessed, « *Death Metal* »
40. Nihilist, « *Sentenced to Death* »
41. Mayhem, « *Carnage* »
42. Mayhem, « *Deathcrush* »
43. Darkthrone, « *Soulside Journey* »
44. Sarcófago, « *Satanic Lust* »
45. Tormentor, « *Elizabeth Bathory* »
46. Mayhem, « *Freezing Moon* » (version avec Dead)
47. Mayhem, « *Freezing Moon* » (version 1994)
48. Plaga, « *Intro - Left Hand Prayers* »
49. Plaga, « *Trąby Zagłady cz. II* »
50. Burzum, « *Ea, Lord of the Depths* »
51. Peste Noire, « *Le Mort Joyeux* »
52. Burzum, « *Jeg Faller* »
53. Gorgoroth, « *Postludium* »
54. Summoning, « *Flight of the Nazgûl* »
55. Darkthrone, « *A Blaze In The Northern Sky* »
56. Darkthrone, « *Transilvanian Hunger* »
57. Darkthrone, « *En Vind Av Sorg* »
58. Archeron, « *The Enochian Key* »
59. Rotting Christ, « *Les Litanies de Satan* »
60. Batushka, « *Ектенія I: Очищення* »
61. Rotting Christ, « *ΧΕΣ (666)* »
62. Iron Maiden, « *The Number of the Beast* »
63. Rotting Christ, « *Grandis Spiritus Diavolos* »
64. Marduk, « *Phosphorous Redeemer* »
65. Watain, « *The Fire of Power* »
66. Marduk, « *Accuser/Opposer* »
67. Plaga, « *Slaying the Spiritless Abel* »
68. Rotting Christ, « *Lex Talionis* »
69. Satyricon, « *Hvite Krists Død* »
70. Gorgoroth, *Black Mass Kraków* (vidéo live)
71. Batushka, « *Ектенія I: Очищення* » (vidéo live)
72. Mayhem (vidéo live)
73. Behemoth, « *O Father, O Satan, O Sun* » (clip video)
74. Behemoth, « *Blow Your Trumpets Gabriel* » (clip video)
75. Dimmu Borgir, « *The Sacrilegious Scorn* » (clip video)
76. Enslaved, « *Heimdallr* »
77. Rotting Christ, « *Ἐάος Γένετο* »
78. Rotting Christ, « *Enuma Elish* »
79. Enslaved, « *Yggdrasill* »
80. Burzum, « *Heill Óðinn* »
81. Wardruna, « *Hagall* »

82. Burzum, « *Budstikken* »
83. Primordial, « *The Coffin Ships* »
84. Skyforger, « *Kauja pie Saules* »
85. Skyforger, « *Latviešu Strēlnieki* »
86. Skyforger, « *Sešas Ārprāta Dienas* »
87. Windir, « *Journey to the End* »
88. 1349, « *Hellfire* »
89. Taake, « *Nordbundet* »
90. Enslaved, « *Ethica Odini* »
91. Ihsahn, « *Introspection* »
92. Horna, « *Askeesi* »
93. Vlad Tepes, « *Wladimir's March/Massacre Song From the Devastated Lands* »
94. Peste Noire, « *Deuil Angoisseus* »
95. Peste Noire, « *Quand je bois du vin* »
96. Peste Noire, « *Démonarque* »
97. Aorlhac, « *Le Bûcher des Cathares* »
98. Aorlhac, « *Ode à la croix cléchée* »
99. Ulver, « *Capitel I : I Trollskog Faren Vild* »
100. Hel, « *Erlkönig* »
101. Peste Noire, « *Le Clebs noir de Pontgibaud* »
102. Aorlhac, « *Le miroir des péchés* »
103. Ulver, « *Capitel III : Graablick Blev Hun Vaer* »
104. Sa Meute, « *Werewolf Cry* »
105. Sale Freux, « *Corbeaux du soir, espoir* »
106. Wolves in the Throne Room, « *Dea Artio* »
107. Wolves in the Throne Room, « *Vastness and Sorrow* »
108. Wolves in the Throne Room, « *I Will Lay Down My Bones Among the Rocks and the Roots* »
109. Cradle of Filth, « *Darkness our Bride (Jugular Wedding)* »
110. Cradle of Filth, « *Funeral in Carpathia* »
111. Marduk, « *Day of Darkness – Warrior of Italy* »
112. Satyricon, « *Mother North* » (version live)
113. Satyricon, « *Die By My Hand* »
114. Satyricon, « *Den Siste* »
115. Marduk, « *Glorification of the Black God* »
116. Anorexia Nervosa, « *Hail Tyranny* »
117. Shining, « *Åttiosexusenfyrahundra* »
118. Dimmu Borgir, « *Born Treacherous* »
119. Dimmu Borgir, « *Dimmu Borgir* »
120. Mgå, « *Groza IV* »
121. Peste Noire, « *Dans ma nuit* »
122. Glaciation, « *Les Fiancées sont froides* »
123. Silencer, « *The Slow Kill in the Cold* »
124. Shining, « *Stonelands* »
125. Shining, « *Tillsammans är vi allt* »
126. Striborg, « *A Lonely Walk In a Desolate Cold Pine Forest* »
127. Leviathan, « *The Idiot Sun* »
128. Xasthur, « *Xasthur Within* »

## TABLE DES FIGURES

Figure 1. Le groupe Satyricon sur scène, le 23 novembre 2013 à Bourg-en-Bresse.....	18
Figure 2. Extrait des paroles du titre « <i>Paranoid</i> » de Black Sabbath.....	29
Figure 3. Extrait des paroles du titre « <i>Black Sabbath</i> » de Black Sabbath.....	29
Figure 4. Riff principal du titre « <i>Black Sabbath</i> » de Black Sabbath.....	30
Figure 5. Riff principal du titre « <i>Solitude</i> » de Candlemass.....	30
Figure 6. Extrait des paroles du titre « <i>Breaking the Law</i> » de Judas Priest.....	39
Figure 7. Début du riff principal extrait du titre « <i>Transylvania</i> » d'Iron Maiden.....	40
Figure 8. Paroles de « <i>Running Free</i> » premier couplet, d'Iron Maiden.....	40
Figure 9. Détail de la pochette du single « <i>Prowler</i> », d'Iron Maiden, édition japonaise.....	42
Figure 10. 1 <sup>er</sup> couplet (riff A) et refrain (riff B) du titre « <i>In League With Satan</i> » de Venom.....	64
Figure 11. Riff A « <i>Countess Bathory</i> » de Venom.....	67
Figure 12. Couplets (riff C) « <i>Countess Bathory</i> » (0'22").....	68
Figure 13. Refrain (riff A') « <i>Countess Bathory</i> » (0'36").....	68
Figure 14. Riff A « <i>Into Crypts Of Rays</i> » de Celtic Frost.....	69
Figure 15. Riff B « <i>Into Crypts Of Rays</i> » (0'06").....	70
Figure 16. Riff D' (refrain) cellules 1 et 2 « <i>Into Crypts Of Rays</i> » (0'33").....	71
Figure 17. Riff E « <i>Into Crypts Of Rays</i> » (1'23").....	71
Figure 18. Tableau récapitulatif des riffs « <i>Into Crypts Of Rays</i> ».....	72
Figure 19. Riff A « <i>Born For Burning</i> » de Bathory.....	73
Figure 20. Riff D « <i>Born For Burning</i> » (2'05").....	73
Figure 21. Blast beat de Bathory extrait du titre « <i>Massacre</i> ».....	74
Figure 22. Pochette de l'album <i>Welcome to Hell</i> de Venom.....	76
Figure 23. Pochette de l'album <i>Black Metal</i> de Venom.....	76
Figure 24. Pochette de l'album <i>Melissa</i> de Mercyful Fate.....	77
Figure 25. Pochette de l'EP <i>Morbid Tales</i> de Celtic Frost.....	77
Figure 26. Pochette de l'album <i>To Mega Therion</i> de Celtic Frost.....	79
Figure 27. Pochette de l'album <i>Bathory</i> de Bathory.....	79
Figure 28. Pochette de l'album <i>Under The Sign Of The Black Mark</i> de Bathory.....	80
Figure 29. Pochette de l'album <i>Blood Fire Death</i> de Bathory.....	80
Figure 30. Venom en 1981.....	82
Figure 31. Mercyful Fate dans les années 1980.....	83
Figure 32. Celtic Frost en 1985.....	86
Figure 33. Quorthon en 1985.....	86
Figure 34. Paroles du titre « <i>The Oath</i> » de Mercyful Fate.....	90
Figure 35. Slayer en 1983, à l'époque de <i>Show no Mercy</i> .....	96
Figure 36. Pochette de l'album <i>Deathcrush</i> de Mayhem.....	108
Figure 37. Pochette de l'album <i>I.N.R.I.</i> de Sarcófago.....	112
Figure 38. Riff A extrait de « <i>Freezing Moon</i> » de Mayhem.....	119
Figure 39. Riff B extrait de « <i>Freezing Moon</i> » (0'59").....	119
Figure 40. Riff A extrait de « <i>Ea, Lord of the Depths</i> » de Burzum.....	122
Figure 41. Riff B extrait de « <i>Ea, Lord of the Depths</i> » (00'53").....	123
Figure 42. Premier riff extrait du titre « <i>A Blaze In The Northern Sky</i> » de Darkthrone.....	124
Figure 43. Premier riff extrait du titre « <i>Transylvanian Hunger</i> » de Darkthrone.....	125
Figure 44. Premier riff extrait du titre « <i>En Vind Av Sorg</i> » de Darkthrone.....	125
Figure 45. Forme d'onde de « <i>Soulside Journey</i> » de Darkthrone.....	128
Figure 46. Forme d'onde de « <i>A Blaze in the Northern Sky</i> » de Darkthrone.....	128
Figure 47. Acousmographie d'un extrait de « <i>Dunkelheit</i> » de Burzum (1'36" à 1'44").....	129
Figure 48. Acousmographie d'un extrait de « <i>Where Dead Angels Lie</i> » de Dissection (1'11" à 1'17").....	129
Figure 49. Pochette de <i>A Blaze In The Northern Sky</i> de Darkthrone.....	131
Figure 50. Pochette d' <i>Under A Funeral Moon</i> de Darkthrone.....	131
Figure 51. Pochette de l'album <i>Burzum</i> de Burzum.....	132
Figure 52. Pochette de l'album <i>Det Som Engang Var</i> de Burzum.....	132
Figure 53. Pochette de l'album <i>Diabolical Fullmoon Mysticism</i> d'Immortal.....	133
Figure 54. Pochette de l'album <i>Pure Holocaust</i> d'Immortal.....	133
Figure 55. Pochette de l'EP <i>Emperor</i> d'Emperor.....	133
Figure 56. Pochette de l'album <i>In The Nightside Eclipse</i> d'Emperor.....	133

Figure 57. Pochette de l'album <i>Transylvanian Hunger</i> de Darkthrone.....	134
Figure 58. Pochette de l'album <i>De Mysteriis Dom Sathanas</i> de Mayhem.....	134
Figure 59. Pochette de l'album <i>Aske</i> de Burzum.....	146
Figure 60. Les croyances religieuses en Europe chez les 16-29 ans.....	149
Figure 61. Tableau comparatif athéisme et Black Metal.....	150
Figure 62. Traductions du titre « Ектения I: Очищение » de Batushka et références bibliques..	160
Figure 63. Texte et traductions du titre « Χ Ξ Σ » de Rotting Christ.....	162
Figure 64. Dernier couplet et notre traduction du titre « <i>Phosphorous Redeemer</i> » de Marduk... 164	
Figure 65. Extraits de « <i>Slaying the Spiritless Abel</i> » de Plaga et traduction.....	165
Figure 66. Gorgoroth sur scène durant le concert de 2004 <i>Black Mass Kraków</i> .....	172
Figure 67. L'autel dressé sur scène lors des concerts de Watain.....	172
Figure 68. Le vocaliste Attila Csihar sur scène avec Mayhem.....	173
Figure 69. Le Prométhée de Behemoth dans la vidéo « <i>O Father, O Satan, O Sun</i> ».....	173
Figure 70. Détournement de l'Ostie et du Vin dans la vidéo « <i>Blow Your Trumpets Gabriel</i> »... 174	
Figure 71. La communion selon Behemoth. « <i>Blow Your Trumpets Gabriel</i> ».....	174
Figure 72. La liturgie de Batushka (images de concerts).....	175
Figure 73. L'ange Gabriel de Behemoth. « <i>Blow Your Trumpets Gabriel</i> ».....	176
Figure 74. Dimmu Borgir reconstituant la cène dans la vidéo « <i>The Sacrilegious Scorn</i> ».....	177
Figure 75. Tableau récapitulatif des mots clefs en relation avec l'imaginaire païen employés dans les textes Black Metal.....	183
Figure 76. Paroles et traduction du titre « <i>Heimdallr</i> » d'Enslaved.....	189
Figure 77. Pochette de l'album <i>Eld</i> d'Enslaved.....	190
Figure 78. Paroles et traduction du titre « <i>Budstikken</i> » de Burzum.....	198
Figure 79. riff « Prūšu Meita » dans le titre « <i>Dzīves vismelnākā stundā</i> » de Skyforger (0'27" et 1'38").....	207
Figure 80. Riff principal de « <i>Journey to the End</i> » de Windir.....	208
Figure 81. Allan Averill de Primordial, en concert à Lyon le 29 avril 2017.....	210
Figure 82. Dos de la pochette originale de <i>Transylvanian Hunger</i> de Darkthrone.....	215
Figure 83. Logo True Norwegian Black Metal.....	215
Figure 84. Page de couverture du fanzine <i>The Black Plague</i> , édité et distribué par LLN en 1995.....	217
Figure 85. Logo de Mayhem.....	220
Figure 86. Logo d'Emperor.....	220
Figure 87. Logos d'Immortal.....	221
Figure 88. Logo de Darkthrone.....	221
Figure 89. Logos réalisés par Christophe Szpajdel pour les groupes Aifur et Lost Inside.....	221
Figure 90. Logo de Leviathan.....	222
Figure 91. Les membres de Dimmu Borgir vêtus de blanc à l'occasion de la sortie de l'album <i>Abrahadabra</i> .....	225
Figure 92. Ventes d'albums de Dimmu Borgir.....	232
Figure 93. Salles, capacités et groupes accueillis à Paris à l'automne 2018.....	233
Figure 94. <i>L'Abbaye dans un bois</i> , 1809-1810, de Caspar David Friedrich, une œuvre romantique résolument Black Metal.....	239
Figure 95. Riff sans distorsion dans « <i>Deuil Angoisseus</i> » (1'27") et (4'19") de Peste Noire.....	240
Figure 96. Paroles de « <i>Deuil Angoisseus</i> » de Peste Noire.....	240
Figure 97. Pochette de <i>Filosofem</i> de Burzum.....	243
Figure 98. <i>Pesta i Trappen</i> (« Pesta dans l'escalier »), 1896 par Theodor Kittelsen.....	243
Figure 99. Paroles, traduction et progression thématique du titre « <i>Capitel I : I Trollskog Faren Vild</i> » d'Ulver.....	246
Figure 100. Le champ lexical de la nature hostile et le nombre d'apparitions chez les groupes de Black Metal et sous-genres assimilés.....	249
Figure 101. Pochette de <i>Hvis Lyset Tar Oss</i> de Burzum.....	250
Figure 102. Pochette de <i>Through Chasm, Caves and Titan Woods</i> de Carpathian Forest.....	251
Figure 103. Pochette de <i>Hexenwind</i> de Dornenreich.....	251
Figure 104. Pochette de <i>Nattens Madrigal</i> d'Ulver.....	251
Figure 105. Un des riffs du titre « <i>I Will Lay Down My Bones Among the Rocks and the Roots</i> » de Wolves in the Throne Room (2'42", 3'53" et 13'14").....	256
Figure 106. Riff A du titre « <i>Funeral in Carpathia</i> » de Cradle of Filth.....	262
Figure 107. Riff D (cellules a et b) du titre « <i>Funeral in Carpathia</i> » (1'37" ; 3'14" ; 6'33").....	262



Figure 108. Thème d'intro joué par les cuivres (0'24") sur la version live de « <i>Mother North</i> », de Satyricon.....	265
Figure 109. Riff B de « <i>Mother North</i> ».....	266
Figure 110. Thèmes liés aux sentiments dans les paroles Black Metal.....	271
Figure 111. Riffs A et B du titre « <i>Groza IV</i> » de Mgła.....	275
Figure 112. Extraits des paroles du titre « <i>Les Fiancées sont froides</i> » de Glaciation.....	276
Figure 113. <i>Cri</i> d'Edvard Munch (1895).....	280
Figure 114. Pochette de l'album <i>Groza</i> de Mgła.....	280
Figure 115. Extrait des paroles de « <i>Tillsammans är vi allt</i> » de Shining.....	282
Figure 116. Fenriz dans la forêt norvégienne, image extraite du documentaire <i>Until the Light Takes Us</i> .....	284

## INDEX

### O

1349, 215, 216, 242

### A

Aarseth, Øystein *Voir* Euronymous  
 Abbadon, 48, 83  
 Abbath, 109  
 AC/DC, 34, 51  
 Acid Rock, 35, 36  
 Adorno, Theodor W., 12  
 Aerosmith, 34  
 Aifur, 221  
 Ain, Martin, 49, 77, 84, 88  
 Åkerlund, Jonas, 50, 55, 61, 228  
 Ambient, 208, 250  
 Ambient Black Metal, 208  
 Amputation, 109  
 Anorexia Nervosa, 30, 232, 267  
 Anthrax, 54, 93  
 Anti-Aeon, 279  
 Aorlhac, 241, 247  
 Apollyon, 99, 100  
 Arbo, Peter Nicolai, 81  
 Atmospheric Black Metal, 248, 255, 256  
 Atrabilaire L', 227, 229  
 Attaignant d', Pierre, 241  
 Attali, Jacques, 9  
 Aura Noir, 233  
 Averill, Alan, 168, 202, 203, 204  
 Azevedo, Cláudia, 115, 116, 118, 130, 135

### B

Bach, Jean-Sébastien, 35  
 Bangs, Lester, 22, 36  
 Barthes, Roland, 159  
 Barton, Geoff, 37  
 Bataille, Georges, 152  
 Bathory, 46, 47, 48, 50, 55, 56, 61, 66, 72, 74, 79, 80, 81, 86, 90, 92, 94, 98, 100, 107, 111, 118, 119, 121, 134, 187, 228, 235  
 Bàthory, Erzébeth, 86  
 Batushka, 159, 161, 162, 169, 176, 178  
 Baudelaire, Charles, 158, 167, 276  
 Beatles, the, 278  
 Becerra, Jeff, 103

Beethoven, Ludwig von, 267, 281  
 Behemoth, 156, 173, 175, 176, 233, 327  
 Belkètre, 216, 217  
 Bénard, Nicolas, 187  
 Bénard-Goutouly, Nadège, 185  
 Berger, Harris M., 114  
 Berlioz, Hector, 29  
 Beste, Peter, 85, 284  
 Bible Belt, 43  
 Bischoff, Jean-Louis, 85, 229  
 Bjørnson, Ivar, 188  
 Black Death *Voir* Darkthrone , *Voir* Darkthrone  
 Black Sabbath, 21, 22, 23, 24, 26, 27, 28, 30, 31, 32, 33, 36, 37, 38, 39, 41, 43, 45, 47, 48, 55, 57, 87, 88, 170, 278  
 Black Widow, 170  
 Blomberg, Jan Axel *Voir* Hellhammer (J.A.B.)  
 Blue Öyster Cult, 34  
 Blues, 95  
 Blut Aus Nord, 134  
 Bobineaux, Olivier, 143, 144  
 Bonniol, Marie-Pierre, 13  
 Boyer, Régis, 151, 188  
 Bradbury, Ray, 277  
 Brainwarp *Voir* Nihilist  
 Brats, 48, 49  
 British Blues Revival, 24  
 Brown, James, 66  
 Burroughs, William, 22  
 Burzum, 61, 81, 92, 97, 109, 117, 122, 123, 124, 138, 145, 146, 197, 201, 208, 218, 219, 220, 236, 250, 260  
 Butler, Geezer, 29, 30  
 Butler, Terry *Voir* Butler, Geezer  
 Byrnside, Ronald, 31

### C

Cabot, Jean-Sylvain, 36, 40  
 Candlemass, 30  
 Carpathian Forest, 215, 250  
 Casado, Adreas *Voir* Leere  
 Cascadian Black Metal, 252, 253, 254  
 Castanet, Pierre-Albert, 280  
 Cavalera, Max, 234  
 Celtic Frost, 46, 47, 48, 49, 50, 53, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 62, 65, 69, 77, 78,

79, 81, 84, 85, 86, 92, 94, 98, 102,  
111, 113, 147  
Chapel Of Ghouls *Voir* Belkètre  
Chicken Shack, 24  
Chopin, Frédéric, 258  
Christe, Ian, 22, 26, 33, 36, 52, 53, 56,  
88  
Clash, the, 51  
Claudius, Matthias, 245  
Clovis, 152  
Conner, Scott, 284  
Cope, Andrew L., 23, 26, 28  
Coudert, Gwenn, 237  
Cradle of Filth, 62, 260, 261, 267, 268  
Cronos, 48, 51, 52, 54, 57, 60, 83, 87, 88  
Crowley, Aleister, 43, 77, 78, 158  
Crowley, Vincent, 154  
Csihar, Attila, 114, 173, 327

## D

Daamn Eta Tauri, 279  
Damned, the, 51, 82  
Dani Filth, 260  
Danielsson, Erik, 156, 172  
Dark Funeral, 73, 134, 156  
Darken, 198, 199  
Darkened Nocturn Slaughtercult, 83  
Darkthrone, 10, 27, 43, 49, 81, 92, 99,  
107, 109, 117, 124, 127, 132, 134,  
145, 215, 219, 220, 221, 222, 226,  
236, 285  
Darkthule, 200  
Davey, Daniel *Voir* Dani Filth  
D-Beat ou Disbeat, 54  
Dead, 116, 117, 119, 130, 136, 137, 171,  
235  
Dead Can Dance, 281  
Death, 92, 101, 102  
Death Metal, 13, 47, 91, 92, 93, 98, 101,  
102, 103, 104, 105, 106, 107, 108,  
109, 113, 114, 115, 117, 118, 119,  
124, 127, 130, 140, 142, 188, 213,  
216, 278  
Death SS, 170  
Deep Purple, 22, 23, 26, 28, 43, 51  
Deicide, 101, 102, 104  
Demonaz, 109  
Denigrata, 273  
Destruction, 98, 99  
Di'Anno, Paul, 66  
Diabolical Masquerade, 260  
Diamond Head, 66

Dimmu Borgir, 177, 225, 231, 233, 260,  
267, 269, 327  
Discharge, 53, 54, 55, 69  
Disco, 36  
Dissection, 96, 134, 157  
Dome, Malcolm, 62  
Doom Metal (Doom), 30  
Doré, Gustave, 134  
Dornenreich, 62, 251  
DSBM, 280, 281, 283  
Dunn, Sam, 157  
Durand-Leguern, Isabelle, 238  
Duras, Marguerite, 277

## E

Earth, 26, *Voir* Black Sabbath  
Eikemo, Olve *Voir* Abbath  
Eithun, Bård *Voir* Faust  
Ekeroth, Daniel, 47, 50, 54, 93, 94, 98,  
102, 103, 106, 107, 108, 111, 112,  
114, 115, 117, 118, 121  
Eliade, Mircea, 194, 198, 209  
Embryonic *Voir* Emperor  
Emerson Lake and Palmer, 141  
Emerson, Ralph Waldo, 253, 254  
Emperor, 81, 92, 110, 134, 138, 146,  
208, 213, 220, 221, 233, 236, 259,  
260  
Engar, Ivar, 109  
Eno, Brian, 208  
Enslaved, 138, 188, 189, 213, 233  
Entombed, 106  
Espedal, Kristian Eivind *Voir* Gaahl  
Étienne, Samuel, 13  
Euronymous, 99, 108, 109, 110, 111,  
112, 113, 114, 116, 117, 118, 119,  
121, 123, 127, 130, 136, 137, 138,  
139, 178, 212, 213, 214, 219, 235  
Exodus, 93

## F

Fabbri, Franco, 20  
Famine, 230, 240, 241, 275  
Faust, 138  
Fenriz, 18, 27, 48, 49, 57, 81, 83, 89, 99,  
113, 208, 226, 277, 284, 328  
Firth, Simon, 15  
Fischer, Thomas Gabriel *Voir* Warrior,  
Tom G.  
Folk, 141  
Folk Black Metal, 185  
Forsberg, Tomas Börje *Voir* Quorthon

Foster, Jason, 258  
François, Stéphane, 181, 183, 184, 186,  
199  
Friedkin, William, 78  
Frode, Hein Hansen, 188  
Fudali, Robert *Voir* Darken

## G

Gaahl, 157, 284  
Gall, Martin le, 228  
GBH, 55  
Gehret, Ula, 105, 106  
Genette, Gérard, 168  
Ghost, 170, 177  
Giger, Hans Ruedi, 78  
Glaciation, 276, 277  
Glasper, Ian, 54, 55  
Goethe, Wolfgang von, 244, 245, 247  
Gorgoroth, 95, 124, 156, 157, 171, 177,  
219, 223  
Grave, 106  
Graveland, 198, 199, 200  
Grindcore, 13, 102, 117  
Guibert, G r me, 13

## H

Hainaut, Bérenger, 15, 101, 104, 105  
Halford, Rob, 33, 34  
Han, Byung-Chul, 10  
Hannenman, Jeff, 96  
Hanoi, Fredrick, 50, 55  
Haraldsson, Kjetil Esten *Voir* Manheim  
Hard Psychedelic Music, 33  
Hard Rock, 21, 26, 51, 278  
Hardcore, 69, 102  
Hate Forest, 219  
Hawkwind, 40, 41  
Hein, Fabien, 13, 28, 93, 94, 95, 101,  
102, 106, 137, 170  
Hel, 246  
Hellhammer, 46, 48, 49, 53, 77, 84, 85,  
88, 119  
Hellhammer (J.A.B.), 119, 137  
Hemlin, Göran Håkan, 282  
Hendrix, Jimi, 35  
H siod , 162  
Hester, Diamuid, 253  
Horna, 233  
Hundvin, Eirik, 260

## I

Ihsahn, 233  
Immortal, 109, 133, 138, 220, 221, 249  
Impaled Nazarene, 155  
Infernum, 198, 200  
Inquisition, 60, 227, 273  
Iommi, Tony, 27, 28  
Iron Maiden, 22, 38, 39, 40, 43, 51, 55,  
66, 111, 113, 162  
Isengard, 61

## J

Jank l vitch, Vladimir, 277  
Judas Priest, 32, 33, 36, 38, 40, 41, 48,  
51, 55, 57, 58, 59, 111

## K

Kahn-Harris, Keith, 13, 44, 91, 136, 273  
Khalo, Frida, 277  
Kierkegaard, S ren, 152  
Kilmister, Ian Frazer *Voir* Lemmy  
King Diamond, 48, 64, 82  
King, Kerry, 95  
Kiss, 34, 57, 82  
Kittelsen, Theodor, 242, 243, 250  
Kjellson, Grutle, 188  
Kopperud, Sven Alte *Voir* Silenoz  
Kreator, 98, 99, 100  
Kvarforth, Niklas, 267, 281, 282  
Kvetkovskis, P teris, 204, 205, 234  
Kvittrafn, 85

## L

Lacasse, Serge, 168, 264  
Lady Gaga, 228  
Lant, Conrad Thomas *Voir* Cronos  
LaVey, Anton, 76, 83, 154, 155  
Led Zeppelin, 22, 23, 26, 28, 43, 51, 278  
Leere, 281  
Lemmy, 40, 41, 60  
Lennon, John, 278  
Lessour, Théo, 9, 59, 127  
Leviathan, 61, 222, 283, 284  
Limbonic Art, 260  
Liszt, Franz, 258  
Lite Metal, 34, 35, 37, 214  
Little Richard, 278  
Locher, Michel *Voir* Vorph  
Lord Meyhna'ch, 217, 218  
Lost Inside, 221  
Lovecraft, H.P., 78

## M

Madonna, 228  
Maffesoli, Michel, 85, 179, 212  
Mallarmé, Stéphane, 276  
Manheim, 108, 127  
Mantas, 48, 83  
Marduk, 50, 156, 163, 164, 165, 168, 178, 264, 266  
Martin, Frédérick, 9, 12, 13, 74, 113, 129, 178, 187, 199, 206, 260, 266, 269, 274, 278  
Masciandaro, Nicola, 14  
Massa, Justin, 198, 200  
Mayhem, 58, 72, 81, 92, 95, 99, 102, 104, 107, 108, 109, 110, 114, 116, 117, 119, 127, 130, 131, 134, 136, 137, 138, 172, 173, 178, 212, 214, 216, 220, 221, 235, 236, 327  
McLaren, Malcom, 52  
Melodic Metal *Voir* Lite Metal  
Mengele, Joseph, 96  
Menzies, Russell, 248, 283  
Merciless, 111  
Mercyful Fate, 46, 47, 48, 49, 53, 55, 56, 58, 64, 69, 77, 81, 82, 90, 94, 98, 113, 133, 170  
Mersey beat, 24  
Metal Virtuouse, 35  
Metalion, 14, 83, 110, 111, 117, 118, 130, 234, 244  
Metallica, 54, 93, 94, 113  
Mgła, 249, 274, 275, 279, 325, 328  
Moe, Ole Jørgen *Voir* Apollyon  
Mombelet, Alexis, 143, 148  
Monumentum, 111  
Moore, Allan, 11  
Morbid, 107, 116  
Morbid Angel, 92, 101, 102, 104, 234  
Morrison, Jim, 158  
Mortiis, 208  
Mötley Crüe, 111  
Motörhead, 34, 38, 40, 41, 42, 48, 55, 57, 60, 66, 99, 103, 111  
Moussorgski, Modeste, 141, 266  
Moynihan, Michael, 14, 86, 88, 101, 107, 113, 130, 136, 137, 138, 145, 228  
Munch, Edvard, 279, 280, 328  
Mutilation, 216, 217, 218, 227, 273

## N

Nadrigny, Pauline, 25, 37  
Nævdal, Harald *Voir* Demonaz

Nancy, Jean-Luc, 25  
Napalm Death, 102  
Natstram, 281  
Necrobutcher, 58, 108, 111, 119  
Negation, The, 279  
Neige, 240, 241  
Neptune Towers, 208  
New Wave Of British Heavy Metal  
    *Voir* NWOBHM  
Nielsen, Dag, 109  
Nietzsche, Friedrich, 222, 223, 224  
Nihilist, 105, 106  
Nilsson, Mikael *Voir* Natstram  
Nitsch, Hermann, 171  
Nocturno Culto, 109, 285  
Nödtveidt, Jon, 157  
Nokturnal Mortum, 200  
NSBM, 185, 195, 196, 198, 199, 200, 201, 202, 204, 224  
NWOBHM, 37, 38, 40, 42, 43, 44, 45, 48, 59, 60, 66, 69, 72, 93, 94

## O

Obituary, 49, 101, 102  
Ohlin, Per Yngve *Voir* Dead  
Ohling, Hertha, 62  
Oi !, 55  
Old Funeral, 109  
Orwell, Georges, 277  
Osbourne, John Michael *Voir*  
    Osbourne, Ozzy  
Osbourne, Ozzy, 18, 27, 29, 33, 87

## P

Pagan Black Metal, 185, 188, 196  
Paganini, Niccolò, 35  
Page, Jimmy, 26, 43  
Patterson, Dayal, 9, 14, 53, 58, 65, 83, 92, 98, 99, 203, 216, 242, 259, 260, 280  
Peste Noire, 123, 169, 227, 232, 239, 241, 242, 247, 275  
Pestiferum, 242, 246  
Petersen, Kim Bendix *Voir* King  
    Diamond  
Phillipov, Michelle, 135, 136, 139  
Pink Floyd, 35  
Pirrenne, Christophe, 224, 279  
Pisan, Christine de, 240  
Plaga, 121, 165, 242  
Pöhlmann, Sascha, 237, 253, 254, 256  
Pop Metal *Voir* Lite Metal

Possessed, 92, 101, 102, 103, 104  
Power Metal, 53  
Powerwolf, 170, 177  
Priestly, Stephen, 84  
Primordial, 168, 202  
Punk, 36, 40, 41, 45, 47, 48, 51, 52, 53,  
54, 55, 69, 88, 94, 108, 116, 118, 141

## Q

Quorthon, 50, 54, 55, 61, 66, 72, 79, 89,  
121, 187

## R

Rachmaninov, Sergueï, 266, 267  
Rainbow, 34  
Rammstein, 228  
Robert, Philippe, 36, 40  
Rock, 21, 25, 51, 88, 89, 95, 141, 142,  
258  
Rock progressif, 141  
Rock Psychédélique, 35, 40  
Rotten, Johnny, 52  
Rotting Christ, 158, 161, 163, 166, 167,  
168, 233  
Rudent, Catherine, 100  
Rush, 34  
Rygg, Christopher, 244

## S

Sa Meute, 249  
Saint-Laurent, Méi-Ra, 263, 264  
Sale Freux, 233, 249  
Samael, 167  
Samoht, 146  
Sant-Leidier de, Gaucerant, 241  
Sarcófago, 112, 113, 130  
Sargeist, 233  
Satanic Warmaster, 200  
Satyr, 208, 250  
Satyricon, 72, 166, 208, 243, 250, 260,  
265, 266  
Scapegoat *Voir* Morbid  
Schnitzler, Conrad, 108  
Schubert, Franz, 244, 247, 258  
Schuldiner, Chuck, 101  
Schumann, Robert, 258  
Scorpions, 34  
Scott, Ridley, 78  
Sepultura, 49, 234  
Sex Pistols, 51, 52  
Shadrack, Jasmine, 273, 274

Shagrath, 267  
Sham 69, 51  
Shermann, Hank, 49  
Shining, 281, 282, 328  
Sigh, 111  
Silenoz, 267  
Simmons, Gene, 82  
Skjellum, Ted, 109, *Voir* Nocturno  
Culto  
Skyforger, 204, 205, 206, 208, 234  
Slayer, 54, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 104,  
113  
Søderlind, Didrick, 14, 228  
Sodom, 92, 98, 99, 100  
Space Rock, 40  
Speed Metal, 41  
Spengler, Oswald, 62  
Status Quo, 51  
Steele, Peter, 27  
Steinmeyer Håkansson, Morgan, 156,  
168, 264  
Steppenwolf, 22  
Storås, Gaute, 268  
Striborg, 61, 248, 283  
Stricker, Martin Eric *Voir* Ain, Martin  
Stubberud, Jørn, 58, *Voir* Necrobutcher  
Stuessy, Joe, 43  
Sturluson, Snorri, 188  
Sturmgeist, 246  
Summoning, 124  
Symphonic Black Metal, 259, 260, 264  
Szpajdel, Christophe, 221

## T

T. Rex, 51  
Taake, 200, 215, 216, 219, 233, 249  
Tangerine Dream, 108  
Ted Nugent, 34  
Thatcher, Margareth, 42  
The Move, 24  
Therion, 263  
Thoreau, Henry David, 253, 254  
Thorenson, Stian Tomt *Voir* Shagrath  
Thou Shalt Suffer *Voir* Emperor  
Thrash Metal, 42, 47, 73, 91, 92, 93, 94,  
98, 101, 102, 107, 108, 113, 114, 117  
Tolis, Sarkis, 167  
Tolkien, J.R.R., 132  
Torgeist, 216, 217  
Tormentor, 111, 113, 114  
True Black Metal, 214, 216  
Tsjuder, 215  
Tunsberg, Jørn Inge, 109

Type O Negative, 27

## U

Ulver, 244, 245, 248, 250, 251

Unleashed, 106, 107

## V

Van Halen, Eddie, 35

Vanian, Dave, 82

Veles, 198, 200

Venom, 46, 47, 48, 51, 52, 54, 55, 56,  
57, 58, 60, 61, 63, 67, 68, 69, 72, 75,  
81, 83, 86, 87, 88, 92, 93, 94, 98, 99,  
100, 101, 102, 103, 108, 111, 117,  
119, 133, 185

Verlaine, Paul, 276

Vikernes, Varg, 97, 109, 117, 123, 132,  
135, 138, 145, 155, 196, 197, 198,  
199, 213, 243

Villon, François, 241

Vivaldi, Antonio, 35

Vlad Tepes, 216, 217

Vorph, 167

## W

Wagner, Richard, 258, 263, 264, 266

Wählin, Kristian, 134, 301

Walser, Robert, 12, 23, 25, 34, 35, 36,  
270

Walzer, Nicolas, 13, 92, 97, 101, 143,  
152, 153, 154, 155, 157, 164, 180,  
182, 184, 220, 222, 224, 225, 230,  
232, 263

Ward, Bill, 27, 32, 43

Warrior, Tom G., 49, 53, 60, 62, 65, 66,  
71, 84, 85, 102, 142, 213, 272

Watain, 78, 83, 156, 164, 172, 178, 227,  
233, 327

Webb, Peter, 23

Weinstein, Deena, 12, 23, 31, 32, 33, 34,  
35, 36, 37, 38, 41, 42, 44, 270

Whitehead, Jef, 284

Wiise-Hansen, Jannicke, 132

Wilson, Scott, 255

Windir, 204, 208

Wir Sind Thule, 200

Wolton, Dominique, 229

Wolves in the Throne Room, 254, 255,  
256

Wongraven, 208, 250

Wongraven, Sigurd *Voir* Satyr

## X

Xasthur, 283, 284

Xerasia *Voir* Emperor

