



HAL
open science

**”Un pays né dans le chaos” : constructions de finlandité
dans le metal finlandais en tant que genre musical de
1990 à 2020**

Lise Philippe

► **To cite this version:**

Lise Philippe. ”Un pays né dans le chaos” : constructions de finlandité dans le metal finlandais en tant que genre musical de 1990 à 2020. Linguistique. Normandie Université, 2022. Français. NNT : 2022NORMC033 . tel-04076691

HAL Id: tel-04076691

<https://theses.hal.science/tel-04076691>

Submitted on 21 Apr 2023

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 LANGUES ET LITTÉRATURES ETRANGERES
Préparée au sein de l'Université de Caen Normandie

"Un pays né dans le chaos" : Constructions de finlandité dans le metal finlandais en tant que genre musical de 1990 à 2020.

Présentée et soutenue par
LISE PHILIPPE

**Thèse soutenue le 08/12/2022
devant le jury composé de**

M. GEROME GUIBERT	Professeur des universités, UNIVERSITE PARIS 3 SORBONNE NOUVELLE	Rapporteur du jury
MME EVA TOULOUZE	Professeur des universités, Instiut National des Langues et Civilisations Orientales (INALCO)	Rapporteur du jury
MME REA PELTOLA	Maître de conférences, Université de Caen Normandie	Membre du jury
M. THOMAS MOHNIKE	Professeur des universités, UNIVERSITE STRASBOURG	Président du jury

Thèse dirigée par HARRI VEIVO (Equipe de recherche sur les littératures, les imaginaires et les sociétés (Caen))



UNIVERSITÉ
CAEN
NORMANDIE

NORMANDIE
HUMANITÉS
E D 5 5 8

ERLIS

Remerciements

La première personne que je souhaite remercier est évidemment mon directeur de thèse, Harri Veivo, pour ses conseils, son aide, sa pédagogie, sa disponibilité, sa patience, son écoute et son respect. Tu es, à mon sens, le directeur que chaque doctorant·e rêve et mérite d'avoir. Je tiens également à remercier, en plus de Harri, les membres de mon jury, Eva Toulouze, Gérôme Guibert, Rea Peltola et Thomas Mohnike. Je suis honorée que vous ayez accepté de lire et évaluer le fruit de ces longues années de travail.

Merci à tous·tes les membres présent·e·s et passé·e·s de l'équipe enseignante du département d'études nordiques de l'Université de Caen pour leur soutien, leurs encouragements et leurs conseils. Je tiens à ajouter à cette liste madame Dany Bellerose, mon rayon de soleil à travers toutes les tempêtes, l'étoile du Nord qui permet au département de garder son cap !

Arrivé·e·s plus tard dans ma vie doctorale, mais ayant joué un rôle capital dans l'achèvement de ma thèse, je remercie du fond du cœur tous·tes les membres de l'ERLIS junior. L'entraide, la motivation, la stimulation et l'énergie qui émanent de tous nos rendez-vous m'ont énormément appris et apporté. Cette section vaut tout l'or du monde et nous avons beaucoup de chance que l'ERLIS nous soutienne dans nos projets. Merci également aux membres « senior » du laboratoire ERLIS qui m'ont toujours accueillie et considérée avec respect et bienveillance, ce qui contribue à se sentir légitime dans le monde intimidant de la recherche. Je remercie madame Sylvie Sainte Rose pour son aide et ses conseils bienveillants.

Je remercie également Juha Torvinen ainsi que les autres membres du département de musicologie de l'Université de Helsinki pour leur accueil, leurs conseils et leur soutien pendant toute mon année de recherche passée en Finlande. Ma gratitude va également à l'Opetushallitus, l'Agence Nationale Finlandaise pour l'Éducation, pour l'attribution de la bourse m'ayant permis d'effectuer ce séjour de recherche.

Merci à la communauté des *metal music studies* d'avoir nourri aussi abondamment mon travail en réflexion, de m'avoir donné l'opportunité de rencontrer des chercheur·euse·s, et des personnes, extraordinaires ainsi que de m'avoir permis de vivre des moments intellectuellement et humainement exaltants lors de tous les événements scientifiques auxquels j'ai pu participer !

Du point de vue privé, il existe une personne sans qui cette thèse n'aurait jamais pu exister, madame Christine Fabre, ma mère, ma seule parente, que je remercie pour son soutien multiple, inconditionnel et on ne peut plus précieux. Aucun mot ne saurait exprimer toute ma gratitude et ma reconnaissance envers toi, merci infiniment. Autre personne cruciale, mon conjoint, Antoine, que je remercie du fond du cœur pour l'aide vitale qu'il a apportée à cette thèse et à son autrice. Merci à Fanny pour son soutien tout aussi inconditionnel, son temps, son énergie, sa patience, son écoute et son appréciation de mon humour particulier. Merci à mes soleils de nièces et neveux, Léa, Romane, Maxime, Nolan et Pacôme, ainsi qu'à mes nièces et neveu de cœur, Cécil, Rosalie et Luna, pour le soutien et l'affection apportés à leur tante pourtant peu présente.

Ma gratitude va aux garants de mes apports quotidiens en pauses, tendresse et pitreries durant ces sept années : Agone, Link, Hauska, Vétérini, Laius, Floe, Gizmo et Icare. Un esprit aéré, choyé et divertit est un esprit plus efficace dans le travail, merci à vous d'avoir veillé à cela.

Merci infiniment aux membres du Serveur qui est le Notre pour tous les conseils et le temps que vous m'avez accordés ainsi que tous ces moments merveilleux que l'on partage ensemble, qui m'ont réellement sauvée et qui égalaient chacune de mes journées. Merci Audrey, Bean, Bess, Capitaine Lulu, Elise, Erwan, Francis, Lena, Mathieu, Mathilde, Victoria, Monsieur Soleil, Nato, Nico, Petit Fromage Fondu, Petit Panda Roux, Pierre, Pimoussette, Squizz et Vik le Viking. Vous êtes merveilleux·ses !

Paky et Jasmin, merci pour tout votre soutien, votre force, votre détermination exemplaires et communicatif·ve·s ainsi pour que tous que l'on parvient à partager malgré la distance qui nous sépare. Notre cocon de « metal madness » vaut tout l'or du monde !

Je remercie Amelia pour cette colocation de rêve à Helsinki, pour nos échanges intellectuels passionnants et ces moments de détente inestimables passés à la maison ou dans la nature finlandaise.

Un immense merci à Mathilde Maillard pour son aide inégalable apportée à la vie doctorale francophone et pour la création d'une communauté de doctorant·e·s on ne peut plus précieuse vu le contexte dans lequel les doctorats sont réalisés actuellement.

Parce que je sais que j'oublierai du monde malgré tout : merci à toutes les personnes qui ont contribué de près ou de loin à mon maintien psychique, physique et scientifique durant ces années de doctorat qui ont été aussi drainantes que passionnantes et, en dehors de l'aspect pécunier, enrichissantes.

TABLE DES MATIERES

Remerciements	2
Remarques préliminaires	13
1 Introduction	14
2 Historique et caractérisation du heavy metal.....	25
2.1 Caractérisation.....	25
2.1.1 La dimension sonore.....	26
2.1.2 La dimension thématique.....	28
2.2 Historique	29
2.3 Conclusion Partie 2.....	34
3 L’histoire et la culture de Finlande et des pays nordiques.....	35
3.1 Introduction : Le rapport complexe à l’histoire et à la culture dans le metal.....	35
3.2 Le romantisme national finlandais comme source d’inspiration	39
3.2.1 Adaptations contemporaines de la littérature du romantisme national.....	39
3.2.1.1 Le Kalevala : une source incontournable.....	41
3.2.1.2 Autres influences littéraires : les cas de Zachris Topelius et d’Aleksis Kivi.....	51
3.2.1.3 Considérations conclusives.....	59
3.2.2 L’art pictural : entre scènes emblématiques et paysage caractéristique	61
3.2.2.1 Les peintures iconiques du romantisme national finlandais	61
3.2.2.2 La charge symbolique des paysages lacustres	72
3.2.2.3 Considérations conclusives.....	78
3.2.3 Conclusion partielle.....	79
3.3 La nostalgie pour un passé lointain indéfini et idéalisé	80
3.3.1 Les arts rupestre et chamanique : des portes d’entrée vers ce passé lointain	80
3.3.1.1 Vers un passé synonyme d’ailleurs surnaturel.....	81
3.3.1.2 Lien avec le monde présent	87
3.3.1.3 Considérations conclusives.....	92
3.3.2 Mélange de folklores nordiques	93
3.3.2.1 Le folklore scandinave dans l’art pictural de Th. Kittelsen et J. Bauer	94
3.3.2.2 Présence de la culture sami.....	102
3.3.2.3 Considérations conclusives.....	108

3.3.3	Opposition entre paganisme et christianisme	108
3.3.3.1	Association du chamanisme et du paganisme.....	109
3.3.3.2	Les vikings, symboles de la nostalgie pour le passé païen	114
3.3.3.3	Critique de la christianisation	120
3.3.3.4	Considérations conclusives.....	123
3.3.4	Conclusion partielle.....	124
3.4	Conclusion Partie 3.....	125
4	<i>La Nature de la Finlande et du Nord de l'Europe.....</i>	127
4.1	Introduction.....	127
4.1.1	Définitions de la notion de nature.....	127
4.1.2	La nature en Finlande et dans le metal	128
4.2	Géographie, paysages et climats	131
4.2.1	Différentes vues du Nord.....	132
4.2.1.1	Des visions héritées de l'éveil national finlandais	134
4.2.1.2	Le nord au service de discours politiques	137
4.2.1.3	Un nord tout en contrastes	143
4.2.1.4	Considérations conclusives.....	147
4.2.2	La forêt comme lieu de mise en scène de la finlandité et de la nordicité.....	148
4.2.2.1	La forêt comme composant paysager du nord :.....	150
4.2.2.2	La forêt et l'eau, entre ancrage personnel et ancrage narratif.....	153
4.2.2.3	La bâtisse en bois entourée d'arbres, refuge ou prison ?	158
4.2.2.4	Lieu d'existence et de récréation du folklore et du paganisme finlandais	163
4.2.2.5	Berceau ou sanctuaire de l'intimité	168
4.2.2.6	Considérations conclusives.....	172
4.2.3	Les saisons comme miroirs des sentiments et du cycle de la vie	173
4.2.3.1	L'automne, entre embrasements et ténèbres.....	174
4.2.3.2	L'hiver et ses multiples facettes.....	180
4.2.3.3	Le printemps et l'été, le retour à la lumière	186
4.2.3.4	Considérations conclusives.....	191
4.2.4	Conclusion partielle.....	193
4.3	Animaux entre idéalisation et rejet	197
4.3.1	Le rapport humain aux « bêtes » et « animaux ».....	198
4.3.1.1	La bestialité et l'animalité comme remise en question de l'humain.....	199
4.3.1.2	Un besoin de se mesurer à l'animal	201

4.3.1.3	Considérations conclusives.....	202
4.3.2	Adaptations locales de la figure du loup	203
4.3.2.1	Métaphore de l'humain comme source de danger	204
4.3.2.2	Un symbole la communion avec la nature.....	206
4.3.2.3	Gardien, guide vers un ailleurs imaginaire	209
4.3.2.4	Le loup comme symbole païen, symbole de liberté.....	210
4.3.2.5	Considérations conclusives.....	213
4.3.3	L'ours : un animal spécifique au metal finlandais ?.....	214
4.3.3.1	Un lien avec les croyances païennes.....	215
4.3.3.2	Emblème de la défense d'une « finlandité originelle ».....	217
4.3.3.3	Symbole de férocité, d'ardeur au combat	220
4.3.3.4	L'ours et le loup en tant que duo	223
4.3.3.5	Considérations conclusives.....	225
4.3.4	Conclusion partielle.....	227
4.4	Conclusion Partie 4.....	228
5	<i>Discussions contemporaines : des genres aux questionnements sociaux et environnementaux.....</i>	231
5.1	Introduction.....	231
5.2	Les constructions et les représentations de genres.....	231
5.2.1	Des masculinités construites entre <i>empowerment</i> et sensibilité	234
5.2.1.1	L'empowerment.....	234
5.2.1.2	La sensibilité.....	242
5.2.1.3	Considérations conclusives.....	248
5.2.2	Divergences entre les représentations et les constructions de féminités	249
5.2.2.1	Représentations de féminité.....	251
5.2.2.2	Constructions « empouvoirées » de féminités	258
5.2.2.3	Considérations conclusives.....	264
5.2.3	Conclusion partielle.....	266
5.3	Les sociétés contemporaines : entre questionnements locaux et transnationaux.....	267
5.3.1	La société finlandaise : menacée par l'extérieur, fragilisée de l'intérieur.....	269
5.3.1.1	La Seconde Guerre mondiale comme symbole des menaces pesant sur la nation	269
5.3.1.2	Critiques d'une société manquant de repères et source de pression morale	274
5.3.1.3	Considérations conclusives.....	279

5.3.2	Visions eschatologiques : symboles des préoccupations au-delà de l'échelle nationale	280
5.3.2.1	Une fin du monde causée par la guerre.....	281
5.3.2.2	La crise environnementale mondiale	287
5.3.2.3	Considérations conclusives.....	292
5.3.3	Conclusion partielle.....	294
5.4	Conclusion Partie 5.....	295
6	<i>Conclusion générale.....</i>	297
7	<i>Bibliographie</i>	301
7.1	Travaux de recherche.....	301
7.2	Sources autres	314
7.3	Sources littéraires	316
7.4	Arts visuels	318
7.5	Albums et chansons cités.....	320
7.6	Couvertures d'albums	328
7.7	Vidéos citées	329
7.8	Sources internet.....	332
8	<i>Groupes constituant le corpus primaire</i>	343
8.1	Black metal.....	343
8.1.1	Ajattara (1996-2012, 2016 –)	343
8.1.2	Horna (1994 –)	343
8.1.3	Impaled Nazarene (1990 –)	343
8.1.4	Kalmankantaja (2011 –)	343
8.1.5	Oranssi Pazuzu (2007 –).....	343
8.1.6	Wyrd (1998 –)	344
8.2	Death metal.....	344
8.2.1	Children of Bodom (1997-2019).....	344
8.2.2	Eternal Tears of Sorrow (1994-2003, 2004 –).....	344
8.2.3	Insomnium (1997 –)	344
8.2.4	Noumena (1998 –).....	344

8.2.5	Omnium Gatherum (1996 –)	345
8.3	Doom metal	345
8.3.1	Barathrum (1991 –)	345
8.3.2	Dark Buddha Rising (2007 –)	345
8.3.3	Ordog (2005 –)	345
8.3.4	Red Moon Architect (2011 –)	345
8.3.5	Swallow the Sun (2000 –)	346
8.4	Metal extreme	346
8.4.1	Shade Empire (1999 –)	346
8.5	Folk metal	346
8.5.1	Ensiferum (1995 –)	346
8.5.2	Finntroll (1997 –)	346
8.5.3	Korpiklaani (2003 –)	346
8.5.4	Moonsorrow (1995 –)	347
8.5.5	Turisas (1999 –)	347
8.6	Gothic metal	347
8.6.1	2 Wolves (2011 –)	347
8.6.2	Before the dawn (1999-2013, 2021–)	347
8.6.3	Fall of the Leafe (1996-2007)	348
8.6.4	Poisonblack (2000-2015)	348
8.6.5	Soulgrind (1992 –)	348
8.6.6	To/Die/For (1999-2016, 2019 –)	348
8.7	Grindcore	348
8.7.1	Creamface (1999 –)	348
8.7.2	Inferia (1989 –)	348
8.7.3	Rotten Sound (1993 –)	349
8.7.4	Rytmihäiriö (1998-1992, 1998 –)	349
8.7.5	Unborn Generation (2002 –)	349
8.8	Heavy metal	349
8.8.1	Battle Beast (2005 –)	349
8.8.2	Kotiteollisuus (1997 –)	349
8.8.3	Tarot (1985-2015)	349

8.8.4	Timo Rautiainen & Trio Niskalaukaus (1996-2006, 2017 –)	350
8.8.5	Viikate (1996 –)	350
8.9	Industrial	350
8.9.1	Fear of Domination (2006 –)	350
8.9.2	Psychopathic Terror (2002 –)	350
8.9.3	Total Devastation (1998 –)	350
8.9.4	Vortech (2005 –)	350
8.10	Power	351
8.10.1	Amberian Dawn (2007 –)	351
8.10.2	Heavysaurus (2009 –)	351
8.10.3	Kalmah (1998 –)	351
8.10.4	Sonata Arctica (1999 –)	351
8.10.5	Stratovarius (1985 –)	351
8.11	Progressive	352
8.11.1	Abysmalia (2002-2011, 2013 –)	352
8.11.2	Amorphis (1990 –)	352
8.11.3	Auerkallio (2011 –)	352
8.11.4	Throes of Dawn (1994 –)	352
8.11.5	Waltari (1986 –)	352
8.12	Stoner	353
8.12.1	Blake (2001- [non renseigné], 2013 –)	353
8.12.2	Fleshpress (1998 –)	353
8.12.3	Pharaoh Overlord (2000 –)	353
8.13	Symphonic	353
8.13.1	Apocalyptica (1993 –)	353
8.13.2	Battlelore (1999-2011, 2016 –)	353
8.13.3	Dark Sarah (2012 –)	354
8.13.4	HB (2002-2016)	354
8.13.5	Nightwish (1996 –)	354
8.13.6	Tarja (2004 –)	354
8.14	Thrash	354
8.14.1	Amoral (1997-2017)	354

8.14.2	Lost Society (2010 –)	355
8.14.3	Mokoma (1996 –)	355
8.14.4	Stam1na (1996 –)	355
8.14.5	Stone (1985-1992, 1999-2000, 2008-2009, 2012 –)	355

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Figure 1 : SIMBERG, Hugo, Haavoittunut enkeli, 1903, huile sur toile, 127 cm x 154 cm, Ateneum, Helsinki	62
Figure 2 : GALLEN-KALLELA, Akseli, Sammon puolustus, 1896, tempera sur canevas, 122 cm x 125 cm, Turun taidemuseo, Turku.....	68
Figure 3 : Ensiferum, HAVANCSAK, Gyula, Thalassic, Metal Blade Records, 2020.	69
Figure 4 : JÄRNEFELT, Eero, Maisema Kolilta, 1928, huile sur canevas, 125,5 cm x 196 cm, Ateneum, Helsinki.	74
Figure 5 : Timo Rautiainen & Trio Niskalaukaus, ANTTONEN, Tommi, Lauluja Suomesta, Sakara Records, 2017.	76
Figure 6 : SUNDIN, Niklas, Ajattara, Kuolema, Spikefarm Records, 2003.....	82
Figure 7 : Eternal Tears of Sorrow, VETELÄINEN, Asko, Sinner's Serenade, X-treme Records, 1997.	84
Figure 8 : Waltari, NEUKAM, Conny, So Fine!, Roadrunner Records, 1994.....	88
Figure 9 : Stam1na, TÄHKÄNEN, Teemu, Taival, Sakara Records, 2018.	90
Figure 10 : Wyrđ, Vargtimmen Pt. 1: The Inmost Night, Solistitium Records, 2003.....	96
Figure 11 : KITTELSEN, Theodor, Pesta kommer, 1894-1896, techniques mixtes sur papier, 27,1 cm x 22,4 cm, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Oslo.....	96
Figure 12 : Wyrđ, Vargtimmen Pt. 2: Ominous Insomnia, Solistitium Records, 2004.....	97
Figure 13 : KITTELSEN, Theodor, Hun farer landet rundt, 1894-1896, dessin, 23,1 cm x 27,9 cm, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Oslo.....	97
Figure 14 : Finntroll, Skrymer, Jaktensid, Spikefarm Records, 2001.	99
Figure 15 : Skrymer, Finntroll, Nattfödd, Spikefarm Records, 2004.....	100
Figure 16 : KITTELSEN, Theodor, Skogstroll, 1906, techniques mixtes sur papier, 28,1 cm x 36,3 cm, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Oslo.....	101
Figure 17 : BAUER, John, [illustration sans titre], 1909, techniques mixtes.	101
Figure 18 : Swallow the Sun, TEYSSIER, Fursy, When a Shadow Is Forced Into the Light, Century Media Records, 2019.	111
Figure 19 : Throes of Dawn, Pakkasherra, Woodcut Records, 1997.	121
Figure 20 : Moonsorrow, SALONEN, Tero, Verisäkeet, Spikefarm Records, 2005.....	122
Figure 21 : Nightwish, MAYER, Markus, Wishmaster, Spinefarm Record, 2000.....	154
Figure 22 : Finntroll, Ur Jordens Djup, Century Media Records, 2007.....	155
Figure 23 : Ensiferum, WÄHLIN, Kristian, Victory Songs, Spinefarm Records, 2007.	156

Figure 24 : 2 Wolves, Shelter, Inverse Records, 2014.	160
Figure 25 : Viikate, TAIMINEN, A., Vuoden synkin juhla, Ranka Recordings, 2001.	161
Figure 26 : Swallow the Sun, LEHTONEN, Tuomo, The Morning Never Came, Firebox Records, 2003.	162
Figure 27 : Finntroll, Skrymer, Vredesvävd, Century Media Records, 2020.	166
Figure 28 : Horna, VERWIMP, Kris, Sudentaival, Woodcut Records, 2001.	167
Figure 29 : Moonsorrow, SORVALI, Ville, Suden Uni, Plasmatica Records, 2001.	211
Figure 30 : Moonsorrow, SUNDIN, Niklas, Suden Uni, Spikefarm Records, 2003.....	211
Figure 31 : Noumena, LEHTONEN, Otto, Myrrys, Haunted Zoo Productions, 2017.....	221
Figure 32 : Noumena, PITKÄLÄ, Esa, RIKALA, Tiina, Anima, Haunted Zoo Productions, 2020.	222
Figure 33 : Lost Society, REPKA, Edward J, « This Is Me », Fast Loud Death, Nuclear Blast, 2013.	241
Figure 34 : To/Die/For, STUART, Jeff, Epilogue, Spinefarm Records, 2001.....	255

Remarques préliminaires

La citation ouvrant le titre de notre thèse est une traduction et une adaptation personnelle du vers « Kaaoksesta siinnyt maa » extrait de la chanson du groupe Stam1na intitulée « Enkelinmurskain »¹ (Broyeur d'ange).

Sauf mention contraire, les traductions proposées dans ce travail ont été réalisées par nos soins.

Nous avons choisi d'utiliser l'écriture inclusive lorsqu'il nous a semblé impossible de déterminer le genre des personnes évoquées ainsi que pour souligner la présence de personnes féminines, lorsqu'avérée, dans les groupes de populations mentionnés.

Insérées pour faciliter le travail de notre jury, les couvertures d'albums citées dans certaines figures sont retirées de cette version afin de ne pas contrevenir aux potentiels droits d'auteurs auxquelles elles sont soumises.

¹ Stam1na, « Enkelimurskain », *Taival*, Sakara Records, 2018. Encyclopaedia Metallum, « Taival » <https://www.metal-archives.com/albums/Stam1na/Taival/733500> (page consultée le 03/02/2022).

1 Introduction

Le heavy metal qui s'est développé en un genre grand public en Finlande est également devenu l'article d'exportation principal de la musique finlandaise à l'étranger. Avec un succès croissant de groupes comme Nightwish, HIM, Children of Bodom, Apocalyptica et Sonata Arctica, pour n'en citer que quelques-uns, un terme de « metal finlandais » est apparu.²

Cette observation de Toni-Matti Karjalainen, et Antti Ainamo, alors respectivement chercheur en arts et design et sociologue, révèle que, dès la fin des années 2000, le terme « metal³ finlandais » a acquis une ampleur telle qu'il devient un sujet d'intérêt pour la recherche. Cependant, cette expression supposée désigner une sous-catégorie de heavy metal rassemble des groupes si différents que se pose alors la question de ce qui lie ces formations musicales entre elles. En 2021, cette interrogation reste encore en suspens, comme le montre une interview réalisée par Johannes Eckerström, membre du groupe suédois Avatar et co-animateur du podcast MetalBreak, de deux membres du groupe finlandais Korpiklaani, Jonne Järvelä et Samuli Mikkonen :

- J. Eckerström : Au moins aux yeux du public, il y a assurément quelque chose à propos du metal en Finlande et, cela a été discuté de tant de manières différentes, mais, voyez-vous personnellement un fil rouge parmi les groupes finlandais en général ?
- J. Järvelä : Nous sommes des sortes de groupes très différents mais les mélodies sont un peu les mêmes. [...] tout le monde a son propre truc comme nous avons ce truc folk quand on combine de la vieille musique folk finlandaise au metal. Et ensuite il y a Nightwish qui a fait ça avec l'opéra et Apocalyptica a fait ça en combinant de la musique classique et ce genre de chose. Je ne sais pas quoi dire de plus avisé.⁴

Concernant la recherche, un article de Karjalainen publié la même année établit que le « metal finlandais » est le fruit d'un récit coconstruit qui a circulé entre différents acteurs et actrices. Selon lui, il serait d'abord réalisé par différents organes de la scène metal, finlandaise et étrangère, dont la presse spécialisée, les maisons de disques, les fans ou encore les artistes et

² KARJALAINEN, Toni-Matti, AINAMO, Antti, « Escapism Signified: Visual Identity of Finnish Heavy Metal Bands », dans *Proceedings of the IASPM Benelux Conference*, Haarlem, 14 et 15 avril 2011, p. 31, https://www.academia.edu/2511651/Proceedings_of_the_2011_IASPM_Benelux_conference_in_Haarlem_the_Netherlands?source=swp_share (page consultée le 05/08/2022).

³ « Metal » étant une version courte de l'expression d'origine anglaise « heavy metal », nous choisissons de garder l'orthographe de la langue d'origine et de ne pas utiliser sa graphie française accentuée.

⁴ ECKERSTRÖM, Paky, ECKERSTRÖM, Johannes, *MetalBreak Episode 48 | SIDE STAGE With Korpiklaani*, 2021, https://soundcloud.com/user-367660996/metalbreak-episode-48-side-stage-with-korpiklaani?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing#t=30:11 (page consultée le 05/08/2022).

groupes, puis, plus tard par des personnalités politiques et des institutions diverses.⁵ Notre travail représente par conséquent la complexité de l'évolution de cet ensemble à la fois cohérent et hétérogène.

En nous focalisant un peu plus sur l'expression « metal finlandais », nous pouvons remarquer qu'elle est constituée d'une association entre un genre de musique populaire d'une part et d'une identité nationale d'autre part. Cette sous-catégorie culturelle désigne donc la construction, la représentation et la discussion d'un lien entre deux ensembles de traditions culturelles et idéologiques créant, potentiellement, un nouvel ensemble cohérent. Tandis que les travaux de Karjalainen ont démontré comment cette expression s'est réalisée dans certains discours de différents acteurs, actrices et institutions,⁶ nous souhaitons nous concentrer dans notre travail sur la manière dont le « metal finlandais » s'est réalisé du point de vue culturel, dans les œuvres de groupes et artistes finlandais.

Notre travail s'appuie sur des analyses ayant déjà fait état d'une corrélation entre les productions de groupes de metal et les questions de nationalité en Finlande. En effet, Janne Mäkelä⁷, historien de la culture populaire, et Eero Sipilä⁸, titulaire d'un master en musicologie sur l'histoire de la musique metal finlandaise, expliquent l'acceptation et le développement de la scène heavy metal en Finlande par l'intérêt que les groupes et les artistes portent à la Finlande et à sa culture. Dans sa thèse sur les *Représentations du pays natal et de la nation dans le Black Metal et le Folk Metal en Finlande et en Norvège*⁹ la sociologue Aila Mustamo expose également des liens forts existant entre certains sous-genres du heavy metal et la notion de nationalité. Ces travaux ouvrent donc la voie à une recherche d'une part plus extensive que les articles de Mäkelä et Sipilä et d'autre part plus générale que la thèse de Mustamo sur le lien unissant le metal et l'identité nationale finlandaise.

⁵ KARJALAINEN, Toni-Matti, « And So, Finland Became a Heavy Metal Nation », dans KARJALAINEN, Toni-Matti, KÄRKI, Kimi (éds.), *Made in Finland: Studies in Popular Music*, Londres / New York, Routledge, 2021, pp. 47,60,61.

⁶ *Ibid.*, pp. 45–65.

⁷ MÄKELÄ, Janne, « Finnkampen: Finland's Envy for Swedish Pop Music Success in the 1990s », dans KALLIONIEMI, Kari, KÄRKI, Kimi, MÄKELÄ, Janne *et al.* (éds.), *History of Stardom Reconsidered*, Turku, International Institute for Popular Culture, 2007, pp. 112–113, <http://iipc.utu.fi/reconsidered/>, (page consultée le 5 novembre 2019).

⁸ SIIPIÄ, Eero, « Unique roots of Finnish metal? Nationality and commerciality in the history of Finnish metal », dans KARJALAINEN, Toni-Matti, KÄRKI, Kimi, (éds.), *Modern Heavy Metal: Markets, Practices and Cultures*, Helsinki, Aalto University, Turku, International Institute for Popular Culture, 2015, pp. 516, 518–519, <https://iipc.utu.fi/MHM/Sipila.pdf>, (page consultée le 20/08/2022).

⁹ MUSTAMO, Aila, « “Yö, metsä, aika ennen kristinuskoo” Kotimaan ja kansakunnan representaatiot black metalissa ja folk metalissa Suomessa ja Norjassa », Oulu, Oulun Yliopisto, 2016, <http://urn.fi/urn:isbn:9789526211497>, (page consultée le 5 novembre 2019).

Notre réflexion a donc pour point de départ l'observation selon laquelle le terme de « metal finlandais » est en parti rendu réel grâce aux œuvres créées par des groupes et artistes de metal finlandais. Plus précisément, nous postulons que c'est dans la manière de représenter la nationalité finlandaise à travers ces œuvres qu'existent des éléments unissant ces différents groupes et artistes, dépassant les différences qui les distinguent et créant ainsi un ensemble à la fois cohérent et hétérogène. Nous souhaitons ainsi déterminer quels sont les éléments, les sujets, qui transcendent les différences stylistiques, thématiques et esthétiques des groupes finlandais et qui participent à la réalisation du « metal finlandais ».

Nous avons choisi comme premier élément de notre cadre théorique la notion de construction. Elle est issue l'approche sociologique de constructionnisme social dont le premier principe, selon le sociologue Richard Jenkins, repose sur l'idée que « les groupes sont réels si les gens pensent qu'ils le sont : ils se comportent alors en partant du principe que les groupes sont réels et, ce faisant, construisent cette réalité. Ils la réalisent. Que les groupes soient des constructions sociales ne signifie pas qu'ils sont des illusions. »¹⁰ Dans le cadre de notre travail, cela signifie que nous abordons principalement la catégorie « metal finlandais » ainsi que la nationalité finlandaise à laquelle elle se rattache comme des groupes construits et réalisés par le biais d'interactions et de pratiques sociales. Le musicologue Johannes Brusila ajoute au sujet de cette approche :

L'insistance sur la construction peut être vue comme une conséquence de l'idée fondamentale relativiste typique des études culturelles critiques et de l'ethnomusicologie. La recherche antérieure a été critiquée en raison de son essentialisme, soit l'idée selon laquelle les phénomènes avaient une essence innée et immuable qui fait d'eux ce qu'ils sont. Actuellement, l'emphase est davantage mise sur la nature processuelle des phénomènes culturels ainsi que de toute la notion de culture. Les phénomènes culturels ont de caractéristique le fait de se construire continuellement et d'être dotés de nouveaux sens lorsqu'ils entrent en relation avec d'autres phénomènes.¹¹

D'abord, cette citation montre que le constructionnisme a laissé une marque dans les études culturelles et de la musicologie, champs de recherche sur lesquels notre réflexion et notre argumentation s'appuie régulièrement. De plus, elle permet d'insister sur l'idée que notre objet d'étude est envisagé comme un processus qui est en évolution constante. Cet aspect est important car il nous permet d'adopter une conscience théorique concernant la complexité et

¹⁰ JENKINS, Richard, *Social Identity*, Londres / New York, Routledge, 2014 (4), p. 13.

¹¹ BRUSILA, Johannes, « Konstruktionismi etnomusikologisena näkökulmana », dans MOISALA, Pirkko, SEYE, Elina (éds.), *Musiikki Kulttuurina*, Helsinki, Suomen Etnomusikologinen Seura, 2013, p. 142.

de la versatilité de notre sujet d'étude. Parce que nous analysons le metal finlandais par l'approche de la construction, nous reconnaissons que nous participons aussi à sa réalisation et donc, au moins potentiellement, à son évolution.

Les débuts de cette approche sont souvent datés à la fin des années 1960 avec la parution du livre des sociologues Peter Berger et Thomas Luckmann intitulé *The Social Construction of Reality*.¹² Par conséquent, des limites ont été depuis soulignées concernant cette approche, notamment lorsqu'elle adopte un point de vue universaliste ou qu'elle est appliquée à des champs de recherche sortant du cadre des sciences humaines.¹³ Suivant la démarche de Markus Montola, alors doctorant en ludologie, un champ d'étude également consacré à une forme de culture populaire, il nous semble pertinent d'utiliser la notion de construction comme issue d'une « théorie de connaissance affirmant que, bien que l'existence d'une réalité matérielle ne dépende pas d'observateurs et d'observatrices ayant une conscience, toutes les significations sont construites socialement. »¹⁴

L'identité est le second élément structurant notre cadre théorique. Une fois encore, il nous apparaît pertinent de nous appuyer sur le travail de Jenkins qui définit l'identité comme :

la capacité humaine – enracinée dans le langage – à savoir 'qui est qui' (et par conséquent 'quoi est quoi'). [...] C'est une classification multidimensionnelle ou une cartographie du monde humain et de nos places dans celui-ci, en tant qu'individus et que membres de collectivités. [...] C'est un processus – *l'identification* – et non une 'chose' ; ce n'est pas quelque chose que l'on a, ou non, c'est quelque chose que l'on *fait*.¹⁵

Cette vision est également partagée par la sociologue Steph Lawler¹⁶ qui, en s'appuyant sur les travaux de Michael Jackson et de Craig Calhoun, précise que cette considération de l'identité, au moins en Occident, est constituée à la fois des similarités que nous avons avec d'autres humains et des différences entre soi et d'autres.¹⁷ Elle soutient de plus qu'une partie des identités partagées par les personnes impliquent des catégories sociales basées sur des divisions

¹² Voir HACKING, Ian, *The Social Construction of What?*, Cambridge / Londres, The Harvard University Press, 1999, p. 24. BRUSILA, Johannes, *op. cit.*, p. 134.

¹³ Voir HACKING, Ian, *op. cit.*, pp. 1–9. GAUTHIER, Yvon, *Entre science et culture : introduction à la philosophie des sciences*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2005, pp. 126–130, 219–223.

BRUSILA, Johannes, *op. cit.*, pp. 146–148.

¹⁴ MONTOLA, Markus, « Social Constructionism and Ludology: Implications for the Study of Games », dans *Simulation & Gaming*, 4/3, 2012, p. 301, DOI : 10.1177/1046878111422111.

¹⁵ JENKINS, Richard, *op. cit.*, p. 6.

¹⁶ LAWLER, Steph, *Identity*, Cambridge / Malden, Polity Press, 2014 (2), p.19.

¹⁷ LAWLER, Steph, *op. cit.*, p.10.

sociales.¹⁸ Dans notre travail, c'est principalement la catégorie sociale de la nationalité finlandaise qui nous intéresse et la manière dont celle-ci est construite à travers l'identification à et la différenciation de certains aspects culturels et historiques. En considérant ce sujet, nous avons également conscience d'un fait notamment évoqué par le sociologue Zygmunt Bauman, à savoir la multiplicité des dimensions de l'identité¹⁹ qui, dans notre analyse, se traduit par le fait d'en aborder d'autres telles que les genres, l'âge ou la culture liée à la langue, à travers l'analyse de l'identité finlandaise.

En plus du travail d'Aila Mustamo cité plus haut²⁰, notre réflexion s'appuie et s'inspire également du livre de la chercheuse en études scandinaves, Imke von Helden, intitulé *Norwegian Native Art : Cultural Identity in Norwegian Metal Music*²¹ que nous considérons comme un travail pionnier dans l'étude du rôle du heavy metal dans les constructions d'identités nordiques. Parce que ce livre se focalise sur le cas de la Norvège, il sert régulièrement dans notre analyse de point de repère et également de comparaison. En effet, le heavy metal finlandais est aussi compris comme appartenant à la catégorie du metal nordique et, comme nous l'abordons au sein même notre analyse, se construisant notamment à travers l'idée de nordicité.

Concernant notre cadre conceptuel, nous nous devons d'expliquer le mot « finlandité » nous servant à analyser l'identité collective qu'est l'identité finlandaise. Afin de ne pas essentialiser un processus créé à la fois dans les œuvres étudiées et dans notre travail, il nous apparaît important de l'aborder sous cette notion. Ce néologisme en français repose sur ses équivalents existant en finnois, « suomalaisuus »²², et en anglais « Finnishness »²³. L'institut des langues de Finlande, ou *Kotimaisten kielten keskus* en finnois et *Institutet för de inhemska språken* en suédois, définit le mot *suomalaisuus*, dans les acceptions les plus générales de son dictionnaire, comme : « le fait pour quelqu'un ou quelque chose d'être finlandais » ou « la culture finlandaise ; les traits spécifiques au fait d'être finlandais·e, ou bien d'appartenir à la Finlande. »²⁴ Dans notre travail, la finlandité est envisagée selon la seconde proposition de la deuxième définition, afin de déterminer et analyser, dans le contexte du heavy metal quels sont

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ BAUMAN, Zygmunt, *Identity: Conversations with Benedetto Vecchi*, Cambridge / Malden, Polity, 2004, p. 13.

²⁰ MUSTAMO, Aila, 2016, *op. cit.*

²¹ HELDEN, Imke von, *Norwegian Native Art: Cultural Identity in Norwegian Metal Music*, Zürich, Lit, 2017.

²² MUSTAMO, Aila, 2016, *op. cit.*, p. 40.

²³ KARJALAINEN, Toni-Matti, KÄRKI, Kimi (éds.), *Made in Finland: Studies in Popular Music*, Londres / New York, Routledge, 2021, pp. 169–171.

²⁴ Kotimaisten kielten keskus ja Kielikone Oy, « suomalaisuus », *Kielitoimiston sanakirja*, 2021, <https://www.kielitoimistonsanakirja.fi/#/suomalaisuus?searchMode=all> (page consultée le 08/08/2022).

les traits spécifiques au fait d'être finlandais ou finlandaise. Dans la recherche francophone, d'autres termes tels que « finnitude »²⁵, « finlanditude » ou « fennicité »²⁶ existent. Dans le premier cas, « finnitude » comporte une dimension politique liée à la hiérarchie pouvant exister entre les deux langues nationales de Finlande, le finnois et le suédois.²⁷ Le second cas ne comporte pas, à première vue, cette dimension politique. Nous avons cependant choisi de lui préférer une variante avec le suffixe « -ité », puisque, comme l'indique notamment la linguiste Aurore Koehl, le suffixe « -itude » associé à un groupe ethnique implique une oppression de ses membres,²⁸ ce qui ne nous semble donc pas pertinent dans le cas de l'objet de notre analyse. Le choix du troisième cas « fennicité » s'explique par le contexte linguistique d'une recherche autour d'une langue appartenant à la même famille linguistique que le finnois, ce qui ne correspond pas à notre domaine de recherche. Nous travaillons en effet sur des textes écrits en diverses langues dont l'anglais, le finnois ou encore le suédois, rendant donc « fennicité » peu pertinent. Nous avons en outre choisi d'évoquer non pas « la » mais « les » finlandités une fois encore afin de ne pas essentialiser les constructions d'identités liées à la nationalité finlandaise et de ne pas les représenter comme quelque chose de fini, d'homogène et d'unidimensionnel. Nous tenons enfin à souligner concernant ce sujet que les finlandités présentées dans notre travail n'offrent pas une vision exhaustive des identités construites en lien avec la nationalité finlandaise, notamment parce que les populations mises en scène dans le corpus que nous analysons ne représentent pas la population finlandaise dans son entièreté et sa diversité.

Nous étudions les constructions de finlandités dans un corpus primaire que nous divisons en trois dimensions : textuelle, représentée par les paroles de chansons, sonore, constituée par l'enregistrement de chansons ou de concerts, et visuelle, composée des couvertures d'albums, vidéoclips et décors utilisés sur scène. Choisie par nous antérieurement à la parution de son travail, cette première délimitation du corpus est similaire à celle utilisée par von Helden pour son analyse de l'identité culturelle norvégienne²⁹

²⁵ KERYELL Gaëla, « Suomalaisuus et eurooppalaisuus La « finnitude » et l'« européanité » », dans *Ethnologie française*, 2004/2 (Vol. 34), pp. 327–328, DOI : 10.3917/ethn.042.0327.

²⁶ LEONARD, Jean Léo, « Le vepse en tant que prisme typologique : universalité, fennicité et spécificité ou de la beauté discrète des jardins japonais en morphologie flexionnelle », journées fenniques Les peuples fenniques minoritaires, Paris, 2011.

²⁷ KERYELL Gaëla, *op. cit.*, p. 328.

²⁸ KOEHL, Aurore, « Altitude, négritude, bravitude ou la résurgence d'une suffixation », Congrès Mondial de Linguistique Française - CMLF 2012, Lyon, France, p. 1312, DOI : 10.1051/shsconf/20120100272.

²⁹ HELDEN, Imke von, *op. cit.*, p. 11.

Suivant la conception utilisée en études culturelles, nous considérons les supports de ces trois dimensions en tant que textes culturels parce qu'ils sont définis comme « textes », parce qu'ils produisent du sens même s'ils dépassent le cadre des productions écrites.³⁰

Par conséquent, nous envisageons le heavy metal dans notre réflexion en tant que genre musical. Fabian Holt, sociologue notamment spécialisé dans l'étude de la musique, définit les bases du concept de genre musical comme « un type de catégorie qui fait référence à une sorte de musique particulière au sein d'un réseau de production, de circulation et de signification culturelles. »³¹ Afin de préciser cette première caractérisation, nous nous appuyons sur la distinction établie entre les concepts de « style » et de « genre » par le musicologue Béranger Hainaut, s'appuyant lui-même sur les travaux de la musicologue Catherine Rudent et de la sociologue Deena Weinstein :

si le concept de *style* est lié au matériau musical exclusivement, celui de *genre* au contraire est bien plus large et comprend « des aspects contextuels et sociaux », comme nous le précise Rudent [...]. En plus des paramètres musicaux, le genre englobe donc notamment ce que Deena Weinstein appelle un « code verbal » (représenté par exemple par les thématiques abordées dans les paroles des chansons, les concepts liés à la scène musicale concernée, etc.) ainsi qu'un « code visuel » (comprenant notamment la présentation de soi, m'imagerie liée eux artistes, etc.).³²

La conception du heavy metal en tant que genre nous permet d'aborder notre objet d'étude sous des aspects dépassant la structure musicale tels que les paroles des chansons ou les différents visuels que Hainaut liste ainsi : « Pochettes d'enregistrements ou images diffusées en concert, par exemple. »³³

L'utilisation de ce concept nous permet également de nous distancier de celui de scène. Le sociologue Keith Kahn Harris conçoit la scène comme englobant les maillons de la production et ceux de la consommation.³⁴ D'après le panorama extensif dressé par la sociologue Sophie Turbé, le concept de scène varie selon les travaux de recherche mais inclut de manière constante la dimension de la réception et de la consommation de la musique et, en moindre mesure le secteur de la commercialisation.³⁵ Ces deux dimension ne faisant pas partie de ce sur quoi notre

³⁰ BRUSILA, Johannes, *op. cit.*, p. 147. MILESTONE, Katie, MEYER, Anneke, *Gender and Popular Culture*, Cambridge / Malden, Polity Press, 2012, p. 3. HOAD, Catherine, *Heavy Metal Music, Texts, and Nationhood: (Re)sounding Whiteness*, Cham, Palgrave Macmillan, 2021, p. 20.

³¹ HOLT, Fabian. *Genre in Popular Music*, Chicago / Londres, University of Chicago Press, 2007, p.2.

³² HAINAUT, Béranger, *Le style Black Metal*, Château-Gontier sur Mayenne, Aedam Musicae, 2017, p. 54.

³³ *Ibid.*

³⁴ HARRIS, Keith, « 'Roots'? : the relationship between the global and the local within the Extreme Metal scene. », dans *Popular Music*, 19/1, 2000, p. 13, DOI : 10.1017/S0261143000000052.

³⁵ TURBÉ, Sophie, *Observation de trois scènes locales de musique métal en France : pratiques amateurs, réseaux et territoire*, Metz, Université de Lorraine, 2017, pp. 21–28, http://docnum.univ-lorraine.fr/public/DDOC_T_2017_0391_TURBE.pdf (page consultée le 10/08/2022).

étude se focalise, le concept de scène nous apparaît par conséquent moins pertinent que celui de genre, dans notre analyse.

La recherche concernant le heavy metal, appelée *metal music studies*, (études de la musique metal), regroupe une large variété de disciplines scientifiques³⁶ et a connu un fort développement à partir de la fin des années 2000³⁷. Cependant, ce champ ne possède pas de « définition essentialiste du metal »³⁸, le terme désignant « une grande variété de pratiques musicales et de points de vue idéologiques »³⁹, comme le précise le sociologue G r me Guibert en s'appuyant sur un article de Deena Weinstein⁴⁰. Dans le domaine francophone, le nom même de cette musique n'a pas fait l'objet d'un consensus. Le sociologue Fabien Hein⁴¹ ainsi que B renger Hainaut⁴² ont fait état des différentes notions utilisées, dont hard-rock, heavy metal ou metal qui sont les plus courantes. Dans une note de lecture parue en 2012, la musicologue Cl udia Azevedo compare le terme metal à un parapluie regroupant un ensemble de sous-genres musicaux plus communément connus sous l'appellation heavy metal⁴³, s'inscrivant dans la continuité de la définition proposée par le musicologue Robert Walser dès le début des années 1990⁴⁴. Dans ce travail, nous suivrons l'exemple de B renger Hainaut en utilisant le terme « heavy metal », ainsi que sa forme contractée « metal », pour désigner cet ensemble de pratiques musicales, auxquelles nous ajoutons donc les pratiques textuelles et visuelles.

Afin de déterminer les sujets autour desquels se construisent les finlandités dans les textes issus du genre metal produit en Finlande, nous avons constitué un corpus de 65 groupes pour lesquels nous avons analysé les paroles, les musiques et les visuels présents dans leurs albums, leurs

³⁶ SAVIGNY, Heather, SCHAAP, Julian, « Putting the “studies” back into metal music Studies », dans *Metal Music Studies*, 4/3, pp. 549–550, DOI : 10.1386/mms.4.3.549_1.

³⁷ GUIBERT, G r me, « Présentation du dossier “metal studies” : la naissance d'un champ », dans *Volume !*, 9/2, 2012, p.199.

³⁸ GUIBERT, G r me, *op. cit.*, p. 204.

³⁹ WEINSTEIN, Deena, *Heavy Metal: The Music and Its Culture*, Da Capo Press, 2000, p. 28.

⁴⁰ WEINSTEIN, Deena, « How Is Metal Studies Possible? », dans SPRACKLEN, Karl, BROWN, Andy R., KAHN-HARRIS, Keith ( ds.), *Journal for Cultural Research*, vol. 15, n  3, 2011, pp. 243-245.

⁴¹ HEIN, Fabien, *Hard Rock, Heavy Metal, Metal, Histoire, Culture et Pratiques*, Paris, Irma / Guichen, Mélanie S teun, 2004, p. 46.

⁴² HAINAUT, B renger, *op. cit.*, p. 27.

⁴³ AZEVEDO, Claudia, « Colin A. MCKINNON, Niall SCOTT & Kristen SOLLEE (eds.), *Can I Play with Madness? Metal, dissonance, madness and alienation* », dans *Volume !*, 9/2, 2012, p. 213, <http://journals.openedition.org/volume/3320>, (page consultée le 18 novembre 2019).

⁴⁴ WALSER, Robert, *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*, Middletown Wesleyan University Press, 1993, p. 28.

vidéoclips et lors de captations vidéo de leurs concerts afin de produire une analyse d'ordre qualitatif.

Nous tenons à souligner que les groupes de metal finlandais sont, d'une part, originaires d'un pays ayant deux langues nationales, le finnois et le suédois, et plusieurs langues parlées par des populations minoritaires, dont différentes langues sames. Notre objet d'étude, le metal, est une forme de culture populaire où l'anglais est la langue d'expression dominante. Ainsi, les finlandités sont construites en plusieurs langues, par ordre de récurrence, l'anglais, le finnois, le suédois et les langues sames. Comme notre analyse le démontre dans les parties 3 à 5, les langues constituent un aspect des constructions de finlandités mais elles n'en sont pas un élément central, l'anglais étant le plus souvent préféré aux langues premières des artistes et des groupes.

Ces groupes ont été choisis pour représenter un éventail suffisamment large de ramifications, ou sous-genres, du metal. Les sous-genres représentés dans notre corpus reflètent ceux présentés dans le livre de Fabien Hein, *Hard Rock, Heavy Metal, Metal, Histoire, Culture et Praticants*, qui propose des bases de caractérisation à plusieurs des sous-genres majeurs du metal.⁴⁵

Nous avons sélectionné les groupes sur la base de données en ligne Encyclopaedia Metallum⁴⁶ qui, à la date du 14 août 2022, répertorie 4 363 groupes finlandais.⁴⁷ Pour rendre ce travail possible, il nous a donc fallu faire un choix pour lequel nous nous sommes donné plusieurs critères restrictifs. Tout d'abord, nous avons choisi des groupes ayant sorti au moins 6 albums pour ceux fondés avant 1998, afin de prendre en compte la difficulté technique et financière plus importante avant l'arrivée de nouveaux moyens tels que la démocratisation de l'informatique et de l'internet. Pour les groupes fondés après cette période nous avons restreint à ceux ayant sorti au moins 5 albums. Ce critère nous permet de déterminer s'il y a eu ou non une évolution thématique dans la carrière des groupes ainsi que, de manière plus générale dans le temps, afin de notamment détecter des courants liés à une période précise. Comme l'indique le titre de ce travail, nous avons choisi une variété de groupes nous permettant d'analyser une période de trois décennies, s'étendant environ de 1990 à 2020. De plus, dans le but d'avoir une vision générale du metal finlandais, nous avons tenté, dans la mesure du possible, de représenter

⁴⁵ HEIN, Fabien, *op. cit.*

⁴⁶ Encyclopaedia Metallum, <https://www.metal-archives.com/> (page consultée le 11/08/2022).

⁴⁷ Encyclopaedia Metallum, « Advanced Search », <https://www.metal-archives.com/search/advanced/searching/bands?bandName=&genre=&country=FI&yearCreationFrom=&yearCreationTo=&bandNotes=&status=&themes=&location=&bandLabelName=#bands> (page consultée le 11/08/2022).

chaque sous-genre par une moyenne de 5 groupes. Ce cadre est utilisé comme outil de limitation du risque d'étendre à l'ensemble du metal un phénomène qui est potentiellement lié à un sous-genre spécifique. Puisque nous souhaitons savoir comment la catégorie « metal finlandais » se réalise malgré son hétérogénéité, il vaut mieux avoir une représentation générale et dont les « excès » ou les « manques » d'un courant n'orienteront pas trop les résultats d'un côté ou d'un autre. Les sous-genres ont été définis grâce à Encyclopaedia Metallum⁴⁸ et ont été également vérifiés sur les sites des groupes ou à défaut sur leurs pages personnelles sur les réseaux sociaux. Il se peut que le sous genre diffère légèrement de ce qu'annonce le groupe, ce qui s'explique notamment par une grande variété de « sous-sous-catégories » du metal et par notre choix de suivre les informations de Metal Archives, qui restent tout de même proches des présentations des groupes. En outre, seuls ont été retenus des groupes dont au moins une partie des paroles sont accessibles en ligne. Aussi, tandis que certains groupes ont été sélectionnés pour leur impact significatif dans l'histoire du metal finlandais, comme ceux notamment cités dans le passage ouvrant cette introduction, d'autres ne répondant pas à ce critère ont également été choisis afin aussi de ne pas donner à notre recherche un biais lié à notre connaissance personnelle du genre metal produit en Finlande. Le nombre de fans des pages Facebook a aussi été pris en compte quand il y avait certains groupes à départager. Ce critère de popularité permet aussi de s'assurer de présenter un corpus qui est reconnu et qui a donc un impact sur le public. Enfin, afin de limiter le temps consacré à l'analyse de notre corpus, nous avons préféré nous focaliser uniquement sur les albums et les clips issus de ceux-ci, excluant par conséquent d'autres types de formats de supports tels que les singles ou encore les best of.

Notre travail est articulé autour de trois parties d'analyse définies en fonction des sujets à travers lesquels une majorité de constructions de finlandités ont été identifiées. Ceux-ci ont été identifiés après un processus composé lui-même de plusieurs étapes. Tout d'abord, nous nous sommes consacrée à la lecture des paroles de tous les albums de notre corpus, dans la limite de leur accessibilité. En parallèle, nous avons visionné les vidéoclips et les pochettes d'albums de chaque groupe. Lorsque des constructions d'identités devenaient récurrentes, nous les avons regroupées puis analysées ensemble, en intégrant alors une réécoute des chansons et un visionnage plus minutieux des clips ainsi que des versions en concert de ces chansons. Ainsi, la première de ces parties est consacrée à l'histoire et à la culture finlandaise, la seconde à la question de la nature finlandaise ainsi que nord européenne et la troisième aux discussions

⁴⁸ Encyclopaedia Metallum, *op. cit.*

contemporaines à travers l'étude de questionnements sociaux et environnementaux. Avant cependant d'entrer dans ces discussions, nous dédions la partie suivante à une présentation du genre metal ainsi qu'à son histoire depuis sa création jusqu'à son arrivée puis son évolution en Finlande.

2 Historique et caractérisation du heavy metal

Notre travail se situant à l'intersection de plusieurs champs de recherches, avec notre formation d'origine les études nordiques, il nous apparaît pertinent de consacrer une brève partie à la présentation de l'histoire ainsi qu'à la caractérisation du heavy metal afin de mieux comprendre la présence de ce genre en Finlande et de proposer quelques outils de compréhension de celui-ci.

2.1 Caractérisation

Tout d'abord, il nous apparaît comme crucial de considérer le metal comme un genre extrêmement perméable⁴⁹ et répandu à l'échelle mondiale, impliquant l'apparition régulière de nouvelles influences qui ne cessent de le faire évoluer ainsi que ses ramifications.⁵⁰ Il devient donc difficile, pour ne pas dire impossible d'établir une définition précise et universelle. Cependant, des tendances générales peuvent être observées dans différentes dimensions de ce genre musical.

Hainaut, dans son travail de délimitation du style musical du black metal, s'appuie sur la théorie du prototype.⁵¹ Cette théorie permet de concevoir les styles musicaux comme étant définis par un ensemble de critères auxquels les musiques correspondent de manière variable.⁵² Par conséquent des cas de musiques ou d'œuvres peuvent correspondre parfaitement à une catégorie donnée, d'autres un peu moins mais en posséder suffisamment de caractéristiques pour y être rattachés et d'autres encore peuvent se retrouver à la croisée de deux catégories différentes mais tout de même proches.⁵³ Cet élément de cadre théorique nous suffit pour donner des caractéristiques générales du heavy metal et de quelques-uns de ses sous-genres. De la même manière, il nous permet de travailler dans notre analyse avec les différents sous-genres tels qu'ils sont donnés par les groupes mêmes ou par le site Encyclopaedia Metallum.⁵⁴

⁴⁹ FLETCHER, K.F.B., UMURHAN, Osman, « Introduction: Where Metal and Classics Meet », dans FLETCHER, K.F.B., UMURHAN, Osman (éds.), *Classical Antiquity in Heavy Metal Music*, Londres / New York, Bloomsbury Academic, 2020, p. 12.

⁵⁰ Voir WALLACH, Jeremy, BERGER, Harris M., GREENE, Paul D., « Affective overdrive, scene dynamics, and identity in the global metal scene » dans WALLACH, Jeremy, BERGER, Harris M., GREENE, Paul D. (éds.), *Metal Rules the Globe*, Durham, Londres, Duke University Press, 2011, p. 3. WEINSTEIN, Deena, « The Globalization of metal » dans WALLACH, Jeremy, BERGER, Harris M., GREENE, Paul D. (éds.), *Metal Rules the Globe*, Durham, Londres, Duke University Press, 2011, p.36.

⁵¹ HAINAUT, Bérenger, *op. cit.*, pp. 60–64.

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Encyclopaedia Metallum, *op. cit.*

Afin de proposer quelques bases de définition du heavy metal, nous nous consacrerons à une présentation de quelques caractéristiques sonores, textuelles et visuelles dans les sections suivantes. Les thèmes abordés à travers ces dimensions sont variés et dépendent majoritairement des sous-genres de metal joués. Le plus souvent, ces thèmes se rattachent à des catégories telles que la puissance ou le pouvoir, nommés « *power* » ou « *empowerment* »⁵⁵, dans les travaux anglophones, et dont la traduction française est « empouvoirement », ou l'extrême, avec pour conséquence des mises en scène et des recherches d'expression et de sensation individuelle ou collective de ces thèmes.

2.1.1 La dimension sonore

Le metal est tout d'abord, selon la définition proposée par Bérenger Hainaut, considéré en tant que musique populaire enregistrée, signifiant qu'elle est le plus souvent créée et transmise à travers un enregistrement.⁵⁶ Comme l'explique Fabien Hein, les genres précurseurs du metal, que le hard rock et le sous-genre heavy metal, n'auraient pas pu exister sans les avancées technologiques en matière d'amplification,⁵⁷ ce qui a notamment mené en France à l'ajout de d'adjectif « amplifié » pour caractériser les musiques répondant à ce prérequis.⁵⁸

Dans la majorité des descriptions de la dimension sonore du heavy metal⁵⁹, l'instrumentarium basique est composé d'une guitare électrique, d'une basse et d'une batterie. La guitare est souvent agrémentée d'une distorsion ou d'une saturation⁶⁰ du son. La basse et la batterie ont pour fonction de marquer une rythmique lourde⁶¹, caractéristique du genre metal. À ces piliers du genre metal peuvent s'ajouter divers instruments tels que le synthétiseur, l'accordéon, le violon ou des ensembles orchestraux, dont les mélodies sont présentées sur scène à l'aide d'enregistrements.⁶² Le metal est une musique majoritairement accompagnée de chant. Le type de chant utilisé s'est diversifié avec le temps. Le type de voix utilisée aux débuts du genre metal

⁵⁵ KAHN-HARRIS, Keith, *Extreme Metal: Music and Culture on the Edge*, Oxford / New York, Berg, 2007, p. 10.

⁵⁶ HAINAUT, Bérenger, *op. cit.*, pp. 171–172.

⁵⁷ Fabien, Hein, *op. cit.*, p. 45.

⁵⁸ Voir GUIBERT, G r me, *La production de la culture. Le cas des musiques amplifiées en France*, Guichen, Mélanie S teun / Irma, 2006, DOI : 10.4000/books.ms.554.

⁵⁹ Voir HEIN, Fabien, *op. cit.*, p. 142. WALLACH, Jeremy, BERGER, Harris M., GREENE, Paul D., « Affective Overdrive, Scene Dynamics, and Identity in the Global Metal Scene » *op. cit.*, p.3. WALSER, Robert, *op. cit.*, p. 9. WEINSTEIN, Deena, *Heavy Metal: The Music and Its Culture*, *op. cit.*, p. 24.

⁶⁰ Voir HAINAUT, B renger, *op. cit.*, p. 267.

⁶¹ WEINSTEIN, Deena, *op. cit.*, p. 24.

⁶² HEIN, Fabien, *op. cit.*, p. 142.

était une voix décrite comme criée et aigüe⁶³. Aujourd’hui, les musicologues utilisent le terme « voix saturée » pour le décrire⁶⁴. Avec le temps, cette voix saturée a été utilisée également dans des registres plus graves ou au contraire « suraigus ». D’autres techniques de chant sont également utilisées comme le chant lyrique ou le joik⁶⁵ dans certains groupes de metal Finlandais. Des voix sans effets sont également employées, notamment afin de contraster avec la saturation de la voix ou des instruments. Bien que les chercheurs s’accordent sur la perméabilité du heavy metal à de nombreuses techniques vocales, les questions de terminologie ne font pour autant pas consensus.⁶⁶

Du point de vue mélodique, le musicologue Esa Lilja affirme, en s’appuyant notamment sur les travaux de Deena Weinstein, que les premiers groupes de heavy metal se sont inspirés des accords utilisés dans la musique anglaise, notamment par les Beatles, ainsi que du rock psychédélique et du blues.⁶⁷ De plus il indique que le metal suit alors une tendance plus générale visant à rendre les percussions et le son de la guitare plus agressif, bien que le genre mène cette démarche bien plus loin que les autres musiques rock influencées par le blues.⁶⁸ Ainsi, à travers les influences musicales de diverses variantes du rock et de ses ancêtres comme le blues, le metal se distingue donc de ces genres par le fait de pousser à l’extrême certains aspects sonores tels que la saturation de la guitare, de la voix ou encore la mise en avant de la batterie. Robert Walser donnait en 1991 comme exemple d’albums ayant donné sa forme sonore au genre *Led Zeppelin II*⁶⁹ du groupe Led Zeppelin, *Paranoid*⁷⁰ de Black Sabbath ou encore *Deep Purple in Rock*⁷¹ de Deep Purple.⁷² Au cours de son évolution, les différents sous-genres du metal ont emprunté des éléments musicaux à d’autres styles dont à la musique dite « classique » ou encore à la pop.⁷³ Dans notre corpus, des références à musique classique sont notamment audibles dans

⁶³ MOUSSION, David, *Le metal, Étude d'un genre ambigu, extrême, et protéiforme*, DEA de musicologie, Paris, Université Paris VIII, 2004, p.125.

⁶⁴ « obtenue grâce à la “co-vibration” des cordes vocales et des bandes ventriculaires, un repli muqueux situé juste au-dessus des cordes vocales. » RUDENT, Catherine, « La voix chantée en popular music studies », *Musicologies*, n°10, 2013, p. 62.

⁶⁵ Technique et style de chant utilisé par les Samis que nous détaillons davantage dans la section consacrée aux références faites à cette population.

⁶⁶ Voir HAINAUT, Bérenger, *op. cit.*, p. 172–173. RIBALDINI, Paolo, « Terminology issues with the poietic aspect of vocals in heavy metal studies: A suggestion for a multidisciplinary approach », dans *Metal Studies*, 5/3, pp. 315–335, DOI : 10.1386/mms.5.3.315_1. Pour une approche musicologique de la dimension sonore du metal ainsi que de son évolution dans le temps, voir MYNETT, Mark, « Defining contemporary metal music: Performance, sounds and practices », dans *Metal Music Studies*, 5/3, pp. 297–313, DOI : 10.1386/

⁶⁷ LILJA, Esa, *Theory and analysis of classic heavy metal harmony*, Helsinki, IAML, 2009, pp. 31–35.

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 32–33.

⁶⁹ Led Zeppelin, *Led Zeppelin II*, Atlantic Records, 1969.

⁷⁰ Black Sabbath, *Paranoid*, Vertigo Records, 1970.

⁷¹ Deep Purple, *Deep Purple in Rock*, Harvest Records, 1970.

⁷² WALSER, Robert, *op. cit.*, p. 10.

⁷³ *Ibid.*, pp. 42–44.

« Passion and the Opera » de Nightwish ou dans la reprise d'Edvard Grieg par Apocalyptica, « Hall of the Mountain King ». ⁷⁴ Concernant la musique pop, son influence est notamment visible dans les multiples reprises proposées par des projets tels que Northern Kings pour la Finlande, Swedish Hitz Goes Metal pour la Suède ou lors d'occasions plus isolées pour Children of Bodom qui a joué sur scène de courtes extraits de titres des artistes américaines Rihanna ou Lady Gaga et qui a enregistré une reprise d'« Oops, I did it Again » ⁷⁵ de Britney Spears.

2.1.2 La dimension thématique

Pour analyser le genre metal dans sa globalité et non seulement du point de vue sonore, il convient de définir également ses caractéristiques thématiques principales, évoquées tant à travers les paroles qu'à travers les visuels.

Du point de vue linguistique, l'anglais est donc la langue d'expression majoritaire. Les langues nationales sont moins représentées dans le metal à l'échelle mondiale même si l'on observe au fil des années une progression d'utilisation de celles-ci, sans pour autant dépasser l'anglais dans le cas des groupes occidentaux, au moins.

Les groupes abordent des sujets tels que l'imaginaire, l'occulte, l'épouvante, le romantisme, la critique sociale ou encore les relations humaines ⁷⁶, mais aussi l'histoire, principalement martiale, et les mythes. ⁷⁷ À l'exemple du choix des voix ou des instruments, les thèmes abordés dans les textes de metal dépendent d'une part du sous-genre ou du style joué, mais ils peuvent aussi constituer le cœur du genre auquel certains groupes sont affiliés. ⁷⁸ Comme notre travail l'illustre, les thèmes et sujets évoqués et représentés sont extrêmement variés et de nouveaux apparaissent régulièrement en fonction de l'évolution du genre dans le temps et l'espace.

Du point de vue visuel, ces thèmes sont notamment représentés à travers des couvertures d'albums, des clips ou des décors de scène le plus souvent sombres, des mises en scènes de

⁷⁴ Nightwish, « Passion and the Opera », *Oceanborn*, Spinefarm Records, 2018. Apocalyptica, « Hall of the Mountain King », *Cult*, Mercury Records, 2000.

⁷⁵ Children of Bodom, « Oops, I Did It Again », *In Your Face* [single], Spinefarm Records, 2005. Britney Spears, « Oops!... I Did It Again », *Oops!... I Did It Again*, Jive, 2000.

⁷⁶ HEIN, Fabien, *op. cit.*

⁷⁷ Voir BARRATT-PEACOCK, Ruth, HAGEN, Ross (éds.), *Medievalism and metal music studies: Throwing down the gauntlet*, Bingley, Emerald Publishing Limited, 2019. FLETCHER, K.F.B., UMURHAN, Osman (éds.), *Classical Antiquity in Heavy Metal Music*, Londres et New York, Bloomsbury Academic, 2020.

⁷⁸ HAINAUT, Bérenger, *op. cit.*, pp. 54–56.

FLETCHER, K.F.B., UMURHAN, Osman, « Introduction: Where Metal and Classics Meet », dans FLETCHER, K.F.B., UMURHAN, Osman (éds.), *Classical Antiquity in Heavy Metal Music*, Londres / New York, Bloomsbury Academic, 2020, pp. 10–12.

figures guerrières, mythologiques, folkloriques ou encore des personnages aux corps déformés ou mutilés. Les groupes arborent régulièrement des vêtements foncés, en cuir ou textile apparenté, bien que, dans ce domaine également, l'apparence des artistes varie en fonction des sous-genres auxquels ils s'affilient. Du maquillage est souvent porté, du simple trait de liner sous les yeux, visible par exemple sur Tuomas Holopainen de Nightwish, au port de masques et de prothèses en latex comme pour les membres de Lordi. Nous pouvons également trouver des maquillages complets du visage souvent qualifiés de « *corpse paint* » (peinture de cadavre), notamment portés par les musiciens dans la bande dessinée finlandaise *Belzebubs*⁷⁹ dont le concept a été transposé à un groupe réel, entre autres composé de musiciens finlandais, reprenant les personnages du livre.⁸⁰

2.2 Historique

Bien que parfois remise en question⁸¹, la naissance de la musique et du genre heavy metal est souvent datée entre la fin des années 1960 et le début des années 1970⁸². Ce genre entre alors dans sa sixième décennie d'existence en ce début des années 2020 et a donc eu suffisamment de temps pour évoluer, se répandre sur (presque) tous les continents et se ramifier.⁸³ Notre objectif n'est pas ici de dresser un historique exhaustif du genre car sa longue existence mériterait un ouvrage à part entière. Concernant les faits les plus marquants de la scène occidentale, cet exercice déjà réalisé dans plusieurs travaux de recherche.⁸⁴ Par conséquent, nous nous focalisons sur les dates et périodes reconnues comme clés dans l'évolution du genre, de sa naissance dans les pays anglophones occidentaux à sa situation actuelle en Finlande afin de rendre compte de son histoire du point de vue finlandais.

La généalogie de l'ensemble musical appelé heavy metal est souvent décrite comme suit : un genre musical apparu d'abord avec ce que nous désignons actuellement le sous-genre heavy

⁷⁹ Voir AHONEN, JP, *Belzebubs*, Kangasala, Kumiorava, 2018 (2e éd.).

⁸⁰ Voir Belzebubs, « Biography », <https://belzebubs.com/biography> (page consultée le 11/10/2022).

⁸¹ BROWN, Andy R., SPRACKLEN, Karl, KAHN-HARRIS, Keith *et al.*, « Global Metal Music and Culture and Metal Studies », dans BROWN, Andy R., SPRACKLEN, Karl, KAHN-HARRIS, Keith *et al.* (éds.), *Global Metal Music and Culture: Current Direction in Metal Studies*, New York / Oxon, Routledge, 2016, pp. 2, 17.

⁸² Voir HAINAUT, Bérenger, *op. cit.*, p. 35. HJELM, Titus, KAHN-HARRIS, Keith, LEVINE, Mark, « Introduction: Heavy metal as controversy and counterculture », dans HJELM, Titus, KAHN-HARRIS, Keith, LEVINE, Mark, (éds.), *Heavy Metal: Controversies and countercultures*, Sheffield / Bristol, Equinox, 2013, pp. 1–2

⁸³ KAHN-HARRIS, Keith, *op. cit.*, pp. 2, 12.

⁸⁴ Voir HEIN, Fabien, *op. cit.*, pp. 29–143. WEINSTEIN, Deena, « The Globalization of metal », *op. cit.*, pp. 34–60. FLETCHER, K.F.B., UMURHAN, Osman, « Introduction: Where Metal and Classics Meet », *op. cit.*, pp. 6–12.

metal né entre la fin des années 1960 et le début des années 1970.⁸⁵ Il est une évolution musicale extrême du genre hard rock,⁸⁶ lui-même issu du rock et né au cours des années 1960. Ainsi, Fabien Hein décrit l'évolution graduelle de ce genre issu du rock comme une « radicalisation musicale ».⁸⁷ La naissance du hard rock est quant à elle attestée dans divers travaux de recherche par la sortie de titres comme « You Really Got Me »⁸⁸ (Tu m'as vraiment eu) du groupe anglais The Kinks en 1964 ou « Born to be wild »⁸⁹ (Né pour être sauvage) des américains Steppenwolf en 1968.⁹⁰ Le hard rock s'est donc développé en premier lieu en Angleterre et aux États-Unis et il en va de même pour le heavy metal dont la sortie de l'album *Black Sabbath*⁹¹ (Sabbat Noir) de Black Sabbath est souvent utilisée comme date de référence pour la naissance du metal. Ce groupe est par ailleurs généralement associé aux apports plus épars d'autres groupes comme Deep Purple ou Led Zeppelin dans la constitution des bases du genre heavy metal.⁹² C'est à la fin des années 1970 et durant les années 1980 que le metal a commencé à se diversifier, notamment par l'influence du punk sur certains groupes de metal.⁹³ C'est également pendant cette décennie que se sont formés les premiers ambassadeurs nordiques du metal avec des groupes tels que King Diamond au Danemark, Bathory en Suède ou Hanoi Rocks, bien qu'oscillant entre hard rock et glam metal, ainsi que Tarot en Finlande.

Le heavy metal n'est, bien entendu, pas le premier genre musical de la famille du rock à arriver en Finlande. Avant cette période, il nous semble intéressant de souligner que la musique populaire, en tant que musique grand public diffusée notamment à travers des enregistrements, est présente en Finlande depuis plusieurs décennies. Par exemple le jazz y est joué dès la fin des années 1920⁹⁴, le tango connaît un engouement fort à partir milieu du 20^{ème} siècle,⁹⁵ de

⁸⁵ La première forme de metal jouée étant nommée « heavy metal », elle a donné son nom à l'ensemble des sous-genres de metal. Pour autant, du fait du phénomène de diversification et de ramification de ce genre musical, heavy metal peut également désigner cette forme précise du metal apparue à la fin des années 1960, la distinguant par exemple de formes plus extrêmes nées autour des années 1980.

⁸⁶ WALSER, Robert, *op. cit.*, p.3.

⁸⁷ HEIN, Fabien, *op. cit.*, p.31.

⁸⁸ The Kinks, « You Really Got Me », *You Really Got Me*, Pye, 1964.

⁸⁹ Steppenwolf, « Born to Be Wild », *Steppenwolf*, ABC Records, 1968.

⁹⁰ WALSER, Robert, *op. cit.*, p.9.

⁹¹ Black Sabbath, *Black Sabbath*, Vertigo, 1970.

⁹² HEIN, Fabien, *op. cit.*, pp. 38–39. HAINAUT, Bérenger, *op. cit.*, p. 27. FLETCHER, K.F.B., UMURHAN, Osman (éds.), *Classical Antiquity in Heavy Metal Music*, *op. cit.*, p. 7.

⁹³ HAINAUT, Bérenger, *op. cit.*, p. 38. LILJA, Esa, *op. cit.*, pp. 41, 44. WEINSTEIN, Deena, « The Globalization of metal », *op. cit.*, p. 38.

⁹⁴ VEIVO, Harri, Fracas, bruit et fanfares pour la victoire. Interprétations du jazz et de la modernité dans les pays nordiques », dans *Deshima*, n°13, 2019, pp. 79–95.

FANTAPIÉ, Henri-Claude, FANTAPIÉ Anja, SALMENHAARA, Erkki *et al.*, *Une histoire de la musique finlandaise*, Paris, L'Harmattan, 2019, pp. 241–248.

⁹⁵ FANTAPIÉ, Henri-Claude, FANTAPIÉ Anja, SALMENHAARA, Erkki *et al.*, *Ibid.*, pp. 239–240.

même que l'*iskelmä*, une sorte d'équivalent finlandais à ce que nous appelons en France la variété.

C'est à partir des années 1960-1970 que la musique rock s'installe de manière durable dans le paysage musical finlandais, avec des groupes locaux tels que Tasavallan Presidentti (Président de la République), Wigwam ou Hurriganes fondés en 1969 pour les deux premiers et 1971 pour le dernier.⁹⁶ C'est à partir de cette période que la guitare électrique devient un instrument central de ce genre musical en Finlande.⁹⁷

À partir de la fin de cette période, plusieurs variétés de rock coexistent en Finlande dont les formes plus locales *rautalanka* (fil de fer) et le *suomirock* (rock finnois). Le premier a été nommé en référence au son très métallique des cordes de guitare que l'on retrouve notamment dans la musique de Viikate, l'un des groupes de notre corpus, et le second tire son nom de la langue finnoise dans laquelle les chansons sont chantées.⁹⁸

Dans les années 1980, c'est au tour des musiques punk et new wave de faire leur arrivée dans la scène finlandaise avec des groupes tels que Pelle Miljoona et Eppu Normaali pour le premier genre et Hassinen Kone pour le second.⁹⁹

Par conséquent, le développement de la musique populaire en Finlande et les diverses ramifications du rock apparues entre les années 1960 et 1980 nous apparaissent comme propices au développement d'une scène locale de ce nouveau genre que l'on désigne aujourd'hui heavy metal, bien que les premiers groupes peinent alors à se faire une place.¹⁰⁰ C'est le groupe Stone, fondé en 1985, qui est souvent retenu comme le premier groupe de metal finlandais ayant rencontré un succès significatif dans le pays, au point même d'attirer l'attention des médias.¹⁰¹

KARJALAINEN, Toni-Matti, KÄRKI, Kimi, « Introduction: Between East and West, Local and Global », dans KARJALAINEN, Toni-Matti, KÄRKI, Kimi (éds.), *Made in Finland: Studies in Popular Music*, Londres / New York, Routledge, 2021, p. 3. HEIKKINEN, Olli, « Reincarnations of Emma Categorizing Finnish Mainstream Music » dans KARJALAINEN, Toni-Matti, KÄRKI, Kimi (éds.), *Made in Finland: Studies in Popular Music*, Londres / New York, Routledge, 2021, pp. 23–25.

⁹⁶ FANTAPIÉ, Henri-Claude, FANTAPIÉ Anja, SALMENHAARA, Erkki *et al.*, *op. cit.*, pp. 249–251. SKANIAKOS, Terhi, « The Emergence of *Suomirock* in the 1970 and 1980s », dans KARJALAINEN, Toni-Matti, KÄRKI, Kimi (éds.), *Made in Finland: Studies in Popular Music*, New York, Routledge, Taylor & Francis, 2021, p. 35.

⁹⁷ BRUUN, Seppo, LINDFORS, Jukka, LUOTO, Santtu *et al.*, *Jee jee jee: suomalaisen rockin historia*, Helsinki, WSOY, 1998 (2e éd), p. 47.

⁹⁸ Une description plus ample de ces genres est disponible dans ces deux travaux : HEIKKINEN, Olli, *op. cit.*, pp. 27–28. SKANIAKOS, Terhi, « The Emergence of *Suomirock* in the 1970 and 1980s », dans KARJALAINEN, Toni-Matti, KÄRKI, Kimi (éds.), *Made in Finland: Studies in Popular Music*, New York, Routledge, Taylor & Francis, 2021, pp. 34–38.

⁹⁹ FANTAPIÉ, Henri-Claude, FANTAPIÉ Anja, SALMENHAARA, Erkki *et al.*, *op. cit.*, p. 37.

¹⁰⁰ KARJALAINEN, Toni-Matti, « And So, Finland Became a Heavy Metal Nation », *op. cit.*, p. 45.

¹⁰¹ NIKULA, Jonne, *Rauta Aika: Suomimetallin historia 1988–2002*, Helsinki, Johnny Kniga, 2002, pp. 13–18.

Les années 1990 sont marquées par un fort développement de la scène metal finlandaise et la sortie de plusieurs albums à succès. Parmi les groupes s'étant alors démarqué, tant à l'échelle nationale qu'internationale, nous pouvons citer Waltari et sa musique éclectique,¹⁰² Amorphis qui atteint des ventes record avec son second album¹⁰³, Stratovarius qui a réalisé une tournée en Europe et au Japon,¹⁰⁴ et de nombreux autres groupes¹⁰⁵ dont une partie est présente dans notre corpus.

C'est notamment grâce à ces jeunes groupes et à leur important succès sur le plan local et international que les médias et l'opinion publique s'intéressent de plus en plus à ce courant musical en Finlande, avec un besoin de plus en plus grand de relier la musique de ces groupes à leurs origines finlandaises.¹⁰⁶

Comme le remarque Sipilä, le succès remporté par le metal finlandais dans les années 2000 était difficile à envisager lors de ses débuts 30 ans auparavant :

Au début des années 1980 avec seulement une poignée de groupes peinant à atteindre le moindre succès durable, presque personne ne croyait que le metal pourrait un jour devenir un phénomène important. Cependant, le « heavy boom » du milieu des années 2000 leur a donné tort, avec des groupes de metal faisant les unes et apparaissant à la télévision nationale chaque semaine.¹⁰⁷

Durant les années 2000, le développement et la diversification de la scène metal finlandaise se poursuit, en lien avec l'évolution du metal à l'échelle mondiale. D'une part, de nouveaux sous-genres apparaissent comme le folk metal, genre musical associant l'utilisation d'instruments traditionnels et des thèmes notamment liés au paganisme et au folklore national. D'autre part, des sous-genres se cristallisent autour de groupes alors emblématiques, comme le metal

KARJALAINEN, Toni-Matti, « And So, Finland Became a Heavy Metal Nation », dans KARJALAINEN, Toni-Matti, KÄRKI, Kimi (éds.), *Made in Finland: Studies in Popular Music*, Londres / New York, Routledge, 2021, p. 49.

¹⁰² KARJALAINEN, Toni-Matti, « And So, Finland Became a Heavy Metal Nation », dans KARJALAINEN, Toni-Matti, KÄRKI, Kimi (éds.), *Made in Finland: Studies in Popular Music*, Londres / New York, Routledge, 2021, p. 53.

¹⁰³ NIKULA, Jonne, *Rauta Aika : Suomimetallin historia 1988-2002*, Helsinki, Johnny Kniga, 2002, p. 128.

¹⁰⁴ SIIPIÄ, Eero, « Unique roots of Finnish metal? Nationality and commerciality in the history of Finnish metal », dans KARJALAINEN, Toni-Matti, KÄRKI, Kimi, (éds.), *Modern Heavy Metal: Markets, Practices and Cultures*, Helsinki, Aalto University, Turku, International Institute for Popular Culture, 2015, p. 513, <https://iipc.utu.fi/MHM/Sipila.pdf>, consulté le 20/08/2022.

¹⁰⁵ FANTAPIÉ, Henri-Claude, FANTAPIÉ Anja, SALMENHAARA, Erkki *et al.*, *op. cit.*, p. 257.

¹⁰⁶ SIIPIÄ, Eero, *op. cit.*, p. 515.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 512. KARJALAINEN, Toni-Matti, « And So, Finland Became a Heavy Metal Nation », *op. cit.*, pp. 53–55.

symphonique, reconnaissable aux orchestrations massives présentes sur scène sous forme d'enregistrement et utilisant régulièrement un style de chant proche de l'opéra, souvent interprété par une voix féminine, dont Nightwish est alors la figure de proue. Cependant, c'est avec le groupe jouant sur la frontière entre hard rock et heavy metal, Lordi, et sa victoire éclatante à l'Eurovision en 2006 que le metal devient réellement accepté et célébré en Finlande.¹⁰⁸ En effet, une place de la ville de Rovaniemi a même été renommée d'après le groupe et celui-ci a même officiellement reçu les félicitations de la présidente et du premier ministre d'alors, Tarja Halonen et Matti Vanhanen.¹⁰⁹

Bien que l'enthousiasme autour de la musique metal finlandaise se soit quelque peu apaisée en Finlande et à l'étranger,¹¹⁰ plusieurs groupes et artistes finlandais maintiennent tout de même un certain niveau de popularité.

Par exemple, en 2014, les violoncellistes du groupe Apocalyptica, Eicca Toppinen et Perttu Kivilaakso, ont été engagés par l'Opéra National de Finlande pour composer un opéra intitulé *Indigo*¹¹¹. En 2016, c'est la chanteuse Tarja Turunen, connue, en plus de sa carrière solo, comme la première chanteuse du groupe Nightwish, qui a été choisie pour représenter « La Voix de la Finlande » dans une série d'emojis publiés par le ministère finlandais des affaires étrangères, dans le cadre d'une campagne de promotion touristique¹¹². En 2017, à l'occasion des célébrations du centenaire de l'indépendance de la Finlande, les groupes Amorphis, Stratovarius et Stam1na ont participé au festival international d'opéra de Savonlinna¹¹³. En 2018, des professionnels de la musique metal finlandaise, le ministère des affaires étrangères et

¹⁰⁸ SIPILÄ, Eero, *op. cit.*, p. 518.

KARJALAINEN, Toni-Matti, « And So, Finland Became a Heavy Metal Nation », *op. cit.*, p. 60.

¹⁰⁹ BBC, « Finnish square named after Lordi », 2006, <http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/5006286.stm> (page consultée le 23/09/2022).

¹¹⁰ SIPILÄ, Eero, *op. cit.*, p. 519.

¹¹¹ « New works commissioned by The Finnish National Opera and the Finnish National Ballet », <https://musicfinland.com/en/news/new-works-commissioned-by-the-finnish-national-opera-and-the-finnish-nation>, (page consultée le 5 novembre 2019).

¹¹² « La Voix de la Finlande », <https://finland.fi/fr/emoji/la-voix-de-la-finlande/>, (page consultée le 5 novembre 2019).

¹¹³ MÄENPÄÄ, Arto, « Stam1na, Amorphis sekä Stratovarius esiintymään Savonlinnan Oopperajuhlisiin », <https://kaoszine.fi/stam1na-amorphis-seka-stratovarius-esiintymaan-savonlinnan-oopperajuhlisiin/> (page consultée le 20/08/2022).

les administrations de villes finlandaises ont mis en place une campagne à tendance humoristique visant à trouver la capitale du metal finlandaise.¹¹⁴

Ce genre est enfin si courant en Finlande qu'en 2018 sortait *Hevi Reissu*¹¹⁵, 'Voyage Heavy', un film comique adressé au grand public et ayant cette musique pour sujet principal, montrant la connaissance de ce sujet par une part importante de la population locale.

2.3 Conclusion Partie 2

En quatre décennies d'existence, la musique metal finlandaise a réussi à devenir un produit d'exportation musicale phare ainsi qu'un élément important de la promotion touristique du pays. Cette évolution est fortement liée à l'idée de finlandité et à la manière dont ses différentes formes ont été construites dans les textes et par les différents acteurs de la scène nationale et internationale. Karjalainen¹¹⁶ et Sipilä¹¹⁷ ont consacré des travaux à l'étude de la réalisation, l'évolution et la reconnaissance du metal finlandais à travers son succès commercial et international. Puisque ces chercheurs se sont focalisés sur la réception journalistique, commerciale et institutionnelle de ce courant musical, nous voulons continuer la recherche entamée dans leurs travaux en nous concentrant sur l'analyse de textes culturels produits par des groupes et artistes finlandais. Par conséquent, les trois prochaines parties seront pleinement dédiées à l'analyse de ces constructions identifiées dans les textes de notre corpus.

¹¹⁴ HOTTINEN, Merja, « Scenes, neo-tribes and imagined communities », dans Finnish Music Quarterly, 06/092018, <https://fmq.fi/articles/scenes-neo-tribes-and-imagined-communities>, (page consultée le 05/05/2020). Capital of Metal, <https://www.capitalofmetal.fi/>, (page consultée le 05/05/2020).

¹¹⁵ VIDGREN, Jukka, LAATIO, Juuso, *Hevi reissu*, 2018.

¹¹⁶ KARJALAINEN, Toni-Matti, « And So, Finland Became a Heavy Metal Nation », *op. cit.*, pp. 45–65.

¹¹⁷ SIIPIÄ, Eero, *op. cit.*, pp. 512–520.

3 L'histoire et la culture de Finlande et des pays nordiques

3.1 Introduction : Le rapport complexe à l'histoire et à la culture dans le metal

Cette partie a pour but d'analyser la manière dont des formes de finlandité sont construites à travers des références à l'histoire et à l'histoire culturelle de la Finlande. Si ces deux sujets sont ici assemblés en une partie, c'est parce qu'ils sont souvent interconnectés. En effet, lorsque des textes culturels finlandais sont explicitement cités ou que les groupes ou artistes y font référence, il s'agit la plupart du temps d'évoquer un part de l'histoire de la Finlande et d'entrer en dialogue avec celle-ci. De plus, la période de production des œuvres auxquelles les groupes et artistes font référence joue également un rôle dans la compréhension de celles-ci ainsi que dans le discours produit à travers elles. Avec l'analyse de l'histoire et des références aux textes culturels finlandais, cette partie a d'abord pour but de déterminer les spécificités du metal finlandais concernant ces sujets.

Dans les premiers ouvrages de *metal studies*, les références à l'histoire et à la culture dans les textes de metal ne sont pas analysées en tant que telles, mais des éléments liés à ces sujets sont déjà mentionnés. Par exemple, la sociologue Deena Weinstein mentionne les références aux religions et aux traditions Judéo-Chrétiennes ainsi que celles au paganisme et à « l'agrégat de religions préchrétiennes de l'Europe du Nord », ce qui est « jugé par les Chrétiens comme étant une représentation du chaos » et sert donc comme « actes de rébellion » pour les groupes de heavy metal.¹¹⁸ Cette partie montrera que depuis les travaux de Weinstein, les références à ces textes culturels ou historiques se sont diversifiées, bien qu'elles conservent une fonction de remise en question de l'ordre établi qui est attribuée par la sociologue aux thèmes du chaos.¹¹⁹

De son côté, Robert Walser mentionne l'histoire aux côtés du pouvoir et de la moralité qu'il qualifie de sources d'anxiété et de fantasmes, avec lesquels les groupes entrent en interaction.¹²⁰ Bien que sa vision des références à l'histoire dans le heavy metal s'approche davantage que celle de Weinstein de ce qui ressort de notre corpus, Walser ne s'attarde pas sur la notion de nationalité et de son rôle dans ce type de références.

¹¹⁸ WEINSTEIN, Deena, *Heavy Metal: The Music and its Culture*, op. cit., p. 39.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 38.

¹²⁰ WALSER, Robert, op. cit., p. 155.

Dans son livre sur le metal extrême¹²¹, le sociologue Keith Kahn-Harris soulève plusieurs éléments concernant le rapport au passé et à la culture. Tout d'abord, lorsqu'il mentionne le *black metal* scandinave, il associe l'élitisme typique de ce sous-genre à la nostalgie, « *yearning* », d'un passé païen à travers la mention des « Vikings et du regret pour l'arrivée du Christianisme », les groupes « revendiquant presque d'être un peuple colonisé ». ¹²² Dans la dernière partie de son argumentaire intitulée « The scene and modernity » (La scène et la modernité), Kahn-Harris apporte une nuance à la vision du metal comme échappatoire proposée jusque dans les années 2000. En effet, les premières lectures de la remise en question de la modernité par les artistes et groupes de metal ont d'abord été perçues comme une réponse à la société post-industrielle. ¹²³ Pour autant, comme le démontre Kahn-Harris en s'appuyant sur des études réalisées sur des scènes non-occidentales, il semblerait que cette le metal extrême offre une échappatoire et une remise en question de la modernité, que ce soit dans un contexte de désindustrialisation ou d'industrialisation. ¹²⁴ Plus loin, le sociologue expose des manières d'interagir avec la modernité utilisées dans le metal. Selon lui, en construisant une communauté transgressive, les membres de cette scène pourraient « exprimer leur frustration vis-à-vis de l'aliénation et du ['désempouvoirement'] produits par la modernité » ¹²⁵.

Ces observations concernant une remise en question voire un rejet de la modernité par la scène metal, ¹²⁶ une recherche du passé et du paganisme ainsi qu'une condamnation de la christianisation des pays nordiques nourrissent notre analyse dans le cas de la Finlande, que le sociologue ne mentionne pas. En effet, ces thèmes et ces visions sont présentes dans notre corpus et nous informent sur diverses constructions de finlandités établies en rapport avec l'histoire.

Le musicologue Mark Deeks consacre une partie d'un sous-chapitre de sa thèse aux références faites par Amorphis au *Kalevala* et à la poésie de Paavo Haavikko et de Pekka Kainulainen, dont les textes contiennent également des allusions et des références à l'épopée nationale ¹²⁷. Un peu plus loin dans ce même passage, Deeks évoque la manière dont certains groupes

¹²¹ KAHN-HARRIS, Keith, *Extreme Metal: Music and Culture on the Edge*, *op. cit.*.

¹²² *Ibid.*, pp. 40–41.

¹²³ *Ibid.*, p. 157.

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ *Ibid.*, p. 159.

¹²⁶ Ces observations sont également utilisées et défendues tout au long de l'ouvrage collectif *Metal Rules the Globe*, comme ses trois éditeurs le mentionnent dans l'introduction. WALLACH, Jeremy, BERGER Harris M., GREENE, Paul D., « Affective overdrive, scene dynamics, and identity in the global metal scene », *op. cit.*, p.4.

¹²⁷ DEEKS, Mark, *National Identity in Northern and Eastern European Heavy Metal*, Leeds, The University of Leeds, 2016, pp. 96–101, <http://etheses.whiterose.ac.uk/id/eprint/16034>, (page consultée le 24/05/2020).

s'appuient sur des œuvres poétiques pour notamment produire un discours orienté politiquement avec l'exemple du groupe Stormheit qui, d'après lui et le site Metal Archives¹²⁸, est porteur d'idéologies liées au National-Socialisme et qui véhicule ses idées à travers l'utilisation de poèmes écrits par le poète finlandais Eino Leino.¹²⁹ En abordant la question des enjeux politiques qui peuvent être liés aux références intertextuelles, Deeks met ainsi en avant un sujet sensible, celui des extrémismes politiques, et permet de rappeler qu'une vigilance est à observer concernant la manière dont les groupes se réfèrent à une culture nationale ou à un sentiment d'appartenance nationale.

Plus récemment encore, Charlotte Doesburg, docteure en études finlandaises spécialisée dans l'adaptation de la poésie folklorique finlandaise dans la musique metal, a montré dans un article publié en 2021 comment le rapport à l'histoire permet aussi d'entrer en discussion avec la modernité et la société. Elle met en avant une démarche de la part des groupes de son corpus qui dépasse le simple rejet de ces sujets.¹³⁰ Par le biais d'analyses des paroles ainsi que d'entrevues réalisées avec certains artistes de son corpus, Doesburg apporte une vision plus pragmatique de l'utilisation d'éléments culturels et de faits historiques nationaux et anciens. En effet, par les propos rapportés de Marko Annala, chanteur du groupe Mokoma, Doesburg met en évidence la facilité du traitement d'un sujet appartenant à une longue tradition culturelle dans laquelle les artistes ont vécu.¹³¹ De plus, son analyse de la chanson « Lemminkäinen Laulu », 'La chanson de Lemminkäinen', du groupe Kotiteollisuus¹³² montre que l'utilisation dans le metal de plusieurs textes culturels créés il y a environ 150 ans permet aussi de commenter des phénomènes tout à fait actuels comme la potentielle vacuité des vœux prononcés lors des mariages ou encore la tendance masculine à la consommation excessive d'alcool et à bagarre dans les bars.¹³³ Enfin, Doesburg conclut en proposant que l'utilisation de références culturelles spécifiques à la nation dans laquelle les artistes ont évolué permet autant d'établir un lien avec celle-ci que de correspondre à certains critères esthétiques du genre metal comme le choix de sujets sombres.¹³⁴ Les différentes observations réalisées par Doesburg sont également visibles dans notre corpus. Ainsi, son travail nous permet d'appuyer notre argumentation sur un analyse

¹²⁸ Encyclopaedia Metallum, « Stormheit », <https://www.metal-archives.com/bands/Stormheit/56368>, (page consultée le 25/05/2020).

¹²⁹ DEEKS, Mark, *National Identity in Northern and Eastern European Heavy Metal*, *op. cit.*, pp. 102–103.

¹³⁰ DOESBURG, Charlotte, « Of heroes, maidens, and squirrels: Reimagining traditional folk poetry in metal lyrics », dans *Metal Music Studies*, 7/2, 2021, pp. 317–333, DOI : 10.1386/mms_00051_1.

¹³¹ *Ibid.*, pp. 319–320.

¹³² Kotiteollisuus, « Lemminkäinen Laulu », *Ukonhauta*, Johanna Kustannus, 2009.

¹³³ DOESBURG, Charlotte, *op. cit.*, p. 323.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 329.

préexistante prenant en compte des thèmes ainsi que des artistes qui nous concernent dans cette partie et offre déjà un aperçu de la complexité et de la potentielle subtilité des rapports entre groupes et artistes de metal finlandais et leur culture ainsi que leur histoire.

Enfin, d'un point de vue plus général, l'association entre histoire, culture et metal semble être au cœur des travaux de recherche les plus récentes, comme en témoignent par exemple la parution respectivement en 2019 et 2020 d'ouvrages collectifs analysant le médiévalisme d'une part et l'antiquité classique de l'autre.¹³⁵ Les articles de ces deux livres montrent une tendance commune à l'analyse des potentiels politiques, nationalistes ou identitaires des références historiques et culturelles dans le metal. Ces travaux soulignent ainsi la complexité mais aussi la nécessité d'étudier les rapports à l'histoire et à la culture dans la scène metal et montrent donc à quel point ce sujet est important dans les discussions actuelles liées ce genre musical. Dans les deux cas, il n'est pas fait mention de la scène finlandaise, contrairement à la scène scandinave et féroïennes, notamment évoquées, certes brièvement pour la première, dans l'ouvrage sur le médiévalisme.¹³⁶ Il semble par conséquent pertinent et important de contribuer par cette partie avec notre corpus finlandais aux discussions actuelles des *metal studies* sur ces sujets.

C'est avec ces diverses réflexions, ainsi que leur évolution, que nous constituons le socle théorique de notre analyse dans cette partie. L'histoire et la culture sont ici abordées dans deux grands ensembles de références. Nous étudierons d'abord l'importance du romantisme national finlandais, notamment du fait de son influence dans les manières d'adresser des références au passé dans notre corpus. Nous terminerons par les références à un passé lointain et indéfini, dont les représentations sont en parties conditionnées par les œuvres de l'éveil national.

¹³⁵ BARRATT-PEACOCK, Ruth, HAGEN, Ross (éds.), *op. cit.*

FLETCHER, K.F.B., UMURHAN, Osman (éds.), *Classical Antiquity in Heavy Metal Music, op. cit.*

¹³⁶ BOYARIN, Shamma, CHRISTENSEN, Annika, SAGUAR GARCIA, Amaranta *et al.*, « The Politics and Poetics of Metal's Medieval Pasts », dans BARRATT-PEACOCK, Ruth, HAGEN, Ross (éds.), *Medievalism and metal music studies: Throwing down the gauntlet*, Bingley, Emerald Publishing Limited, 2019, pp. 71–80. CHRISTENSEN, Annika, « Making Heritage Metal: Faroese *Kvæði* and Viking Metal » dans BARRATT-PEACOCK, Ruth, HAGEN, Ross (éds.), *Medievalism and metal music studies: Throwing down the gauntlet*, Bingley, Emerald Publishing Limited, 2019, pp. 107–119.

3.2 Le romantisme national finlandais comme source d'inspiration

Le romantisme national a souvent été étudié concernant les sous-genres les plus extrêmes du metal.¹³⁷ Dans ce chapitre, nous montrerons que ce courant culturel, littéraire et intellectuel ayant eu lieu, concernant la Finlande, entre le 19^{ème} et le début du 20^{ème} siècle, joue un rôle important dans les textes de groupes variés de notre corpus. C'est autour de la période du romantisme national que plusieurs réflexions sont nées autour de l'essence de l'identité nationale finlandaise¹³⁸ ce qui a, au moins en partie, conditionné le rapport à l'identité et, comme nous le verrons dans le chapitre suivant, à l'histoire, des générations ultérieures en Finlande, notamment dans le metal. Il nous apparaît donc pertinent d'étudier cette période avant tout autre sujet. Ainsi, ce chapitre est consacré à l'analyse, d'une part, des sources d'inspirations les plus courantes et, d'autre part, des constructions de finlandité dans notre corpus se conformant à leurs sources d'inspiration, les adaptent ou les remettent en question. Pour ce faire, nous nous focalisons sur les deux courants ayant activement participé à la période du romantisme national finlandais et qui sont les plus influents pour notre corpus : la littérature et l'art pictural.

3.2.1 Adaptations contemporaines de la littérature du romantisme national

La littérature produite durant la période de l'éveil national est une source d'inspiration importante pour divers groupes de notre corpus.¹³⁹ Dès les premiers travaux de recherche consacrés à la scène metal finlandaise, celle-ci était mentionnée comme un facteur remarquable de la distinction des créations locales par rapport aux autres scènes nordiques.

Par exemple, dès 2009, Kari Kallioniemi et Kimi Kärki, historiens, ont consacré une partie de leur article intitulé « The Kalevala, Popular Music, and National Culture »¹⁴⁰, 'Le Kalevala,

¹³⁷ HOAD, Catherine, WHITING, Samuel, « True Kvt? The Cultural Capital of "Nordicness" in Extreme Metal. » *M/C Journal*, 20(6), 2017, <https://doi.org/10.5204/mcj.1319> (page consultée le 27/05/2022).

MUSTAMO, Aila, « Yö, metsä, aika ennen kristinuskoo » *Kotimaan ja kansakunnan representaatiot black metalissa ja folk metalissa Suomessa ja Norjassa*, op. cit. HELDEN, Imke von, *Norwegian Native Art. Cultural Identity in Norwegian Metal Music*, op. cit.

¹³⁸ VIRRANKOSKI, Pentti, *Suomen historia: Maa ja kansa kautta aikojen*, Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2016, p. 301.

¹³⁹ Bien qu'une partie de ce matériel fût à l'origine issu de la tradition orale de langue finnoise, c'est dans les recueils de transcriptions que les groupes semblent se fournir. C'est pourquoi nous aborderons la question de la tradition orale dans ce chapitre consacré à la littérature.

¹⁴⁰ KALLIONIEMI, Kari, KÄRKI, Kimi, « The Kalevala, Popular Music, and National Culture », dans *Journal of Finnish Studies*, 13/2, Hiver 2009, pp. 61–72, https://www.shsu.edu/eng_ira/finnishstudies/Finnish%20Tables%20of%20Content/JoFs_Vol%2013.2.pdf (page consultée le 28/10/2021).

Musique Populaire et Culture Nationale’ à l’analyse du lien entre l’épopée nationale et l’autre livre composé par Elias Lönnrot, le *Kanteletar*, et quelques groupes de metal finlandais. Kallioniemi et Kärki mettent déjà en exergue le lien fort existant entre cette œuvre, le metal et la construction d’une identité nationale. Dans un article publié en 2016, Toni-Matti Karjalainen et Eero Sipilä soulignent également le lien existant entre certains groupes de metal, la finlandité, le romantisme national et le *Kalevala* à partir des années 1990.¹⁴¹ Selon ce travail qui se concentre sur l’attrait commercial de la scène metal finlandaise à l’échelle nationale et internationale, l’utilisation de références littéraires et folkloriques a contribué à la formation d’une « marque » du metal finlandais.¹⁴² Dans une toute autre perspective, Amanda DiGioia, doctorante travaillant sur la représentation des femmes dans les paroles de metal finlandais, analyse, dans un article publié en 2020, la manière dont le *Kalevala* dans les paroles du groupe Amorphis participe à la représentation horrifique de la maternité.¹⁴³ Enfin, Charlotte Doesburg, décrit et analyse dans un article publié en 2021 deux processus de reprise du *Kalevala*, et, en moindre mesure, des *Sept Frères* d’Aleksis Kivi, dans des chansons des groupes Mokoma et Kotiteollisuus.¹⁴⁴ Elle explique à travers cette étude de cas comment ces groupes perpétuent la tradition de reprise de la poésie folklorique de langue finnoise tout en l’adaptant d’une part à un contexte social et culturel contemporain des artistes et d’autre part à l’esthétique du genre heavy metal.

Ces travaux se sont ainsi concentrés en majorité sur la reprise ou l’évocation des œuvres les plus célèbres d’Elias Lönnrot, le *Kalevala* et le *Kanteletar*, et sur les poèmes transcrits dans le recueil des *Suomen kansan vanhat runot*, ‘Les anciens poèmes du peuple de Finlande’ dans le metal finlandais. Notre travail a pour but de participer à cette discussion en abordant également ces motifs en analysant des cas issus de notre corpus ainsi qu’en complétant la question de l’influence de la littérature de l’éveil national dans la construction de finlandités par l’analyse de références à d’autres œuvres de cette période.

Nous étudierons d’abord le cas du *Kalevala* d’Elias Lönnrot. Bien qu’il ait déjà été analysé, le fait d’être l’œuvre la plus communément citée dans notre corpus montre que son importance

¹⁴¹ KARJALAINEN, Toni-Matti, SIPILÄ, Eero, « Tunes from the Land of the Thousand Lakes Early Years of Internationalization in Finnish Heavy Metal », dans BROWN, Andy R., SPRACKLEN, Karl, KAHN-HARRIS, Keith *et al.* (éds.), *Global Metal Music and Culture: Current Directions in Metal Studies*, New-York, Londres, Routledge, 2016, p. 216.

¹⁴² KARJALAINEN, Toni-Matti, SIPILÄ, Eero, *op. cit.*, p. 221.

¹⁴³ DIGIOIA, Amanda, « Nameless, but not blameless: Motherhood in Finnish heavy metal music », dans *Metal Music Studies*, 6/2, 2020, pp. 237–255, DOI : <https://doi.org/10.1386/mms.00015.1>.

¹⁴⁴ DOESBURG, Charlotte, *op. cit.*, pp. 317–333.

dépasse ce qui a pu être établi dans les études déjà publiées. Enfin, nous traiterons conjointement les références faites aux travaux des auteurs Zacharias Topelius, dont les œuvres les plus populaires ont influencé la manière de représenter la culture et le rapport au territoire en Finlande, et à Alexis Kivi et son roman *Les Sept Frères*, qui, sans être aussi clairement et régulièrement cité que le *Kalevala*, est, comme nous le montrerons, une source d'inspiration importante dans la construction de certaines identités de notre corpus.

3.2.1.1 Le Kalevala : une source incontournable

Le *Kalevala* est l'épopée nationale finlandaise. Ce récit en vers a été publié une première fois en 1835 puis une seconde, dans une édition augmentée de plus de 10 000 vers, en 1849¹⁴⁵. Il comporte, depuis sa seconde édition, 50 chants ou poèmes, « *runo* » en finnois. Ce texte a été composé en finnois par Elias Lönnrot (1802-1884), médecin de formation qui a lui-même sillonné diverses régions finlandaises afin de transcrire la tradition orale et qui est devenu l'un des spécialistes du sujet durant le 19^{ème} siècle.¹⁴⁶ Comme le précisent Kallioniemi et Kärki ainsi que Karjalainen et Sipilä, cette pierre angulaire de la construction de l'identité finlandaise, en Finlande et à l'étranger¹⁴⁷, a été citée et reprise dans le metal finlandais à partir des années 1990, notamment par le groupe devenu l'icône de ce phénomène, Amorphis.¹⁴⁸ Parce que ce groupe a déjà été analysé par divers travaux de recherche, ce n'est pas directement sur celui-ci que notre étude se centrera. Dans cette section, nous traiterons trois exemples produits par trois groupes appartenant à des sous-genres différents, Omnium Gatherum, Ensiferum et Viikate, afin de dresser un portrait plus général des références au *Kalevala* dans notre corpus, permettant également de compléter les travaux susmentionnés.

Omnium Gatherum est un groupe de *death metal* mélodique fondé en 1996, soit durant la période où le *Kalevala* fleurit dans les textes de metal finlandais. La chanson qui nous intéresse ici, « Misanthropic (Let the Crown Fall) »¹⁴⁹, 'Misanthrope (Laissez la Couronne Tomber)' est sortie plus tard, en 2004. C'est à la toute fin de la chanson que les vers 227 à 230 du chant 43

¹⁴⁵ PERRET, Jean-Louis, « Préface », dans LÖNNROT, Elias, *Le Kalevala*, traduit du finnois par Jean-Louis Perret, Paris, Honoré Champion, 2009, pp.14–15.

¹⁴⁶ MAJAMAA, Raija, *Lönnrot, Elias, Kansallisbiografia-verkkójulkaisu*, Studia Biographica 4, Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1997–, <http://urn.fi/urn:nbn:fi:sks-kbg-002836> (consulté le 28.10.2021).

¹⁴⁷ SUOMALAISEN KIRJALLISUUDEN SEURA, « Kalevala, kansalliseepos », <http://nebu.finlit.fi/kalevala/index.php?m=11&l=1> (page consultée le 20/08/2022).

¹⁴⁸ KALLIONIEMI, Kari, KÄRKI, Kimi, *op. cit.*, p. 67. KARJALAINEN, Toni-Matti, SIPILÄ, Eero, *op. cit.*, p. 216.

¹⁴⁹ Omnium Gatherum, « Misanthropic (Let the Crown Fall) », *Years in Waste*, Nuclear Blast, 2004.

sont cités. Les paroles mettent en scène un récit apocalyptique, illustré notamment par l'image de la terre qui « coulera dans les abysses du néant »¹⁵⁰ dès le premier vers. Le narrateur assiste à cette scène avec au moins une autre personne, désignée par le surnom « Bébé »¹⁵¹ à qui il demande de commencer à « chanter les vers de la chute » en milieu de chanson, soulignant ainsi davantage l'imminence de la fin du monde.

L'extrait du *Kalevala* qui conclut la partie chantée est tiré quant à lui du passage de la bataille pour le Sampo, objet magique à la forme indéfinie conférant prospérité à sa ou son propriétaire. Dans l'épopée, cette bataille survient en mer, après que Väinämöinen, le plus grand chamane de la région de Kalevala, ait volé le Sampo à Louhi, la maîtresse et la plus puissante chamane de la région de Pohjola. Louhi en vient à se transformer en aigle afin, d'une part, de sauver ses guerriers de la noyade après la perte de son bateau, et, d'autre part, d'atteindre l'embarcation où se trouve Väinämöinen, accompagné du forgeron Ilmarinen et du héros Lemminkäinen et où est chargé le Sampo. C'est parce que Louhi porte ses soldats sur ses ailes que Lemminkäinen prononce les vers que l'on trouve à la fin de la chanson d'Omnium Gatherum :

*Maahan miehet, maahan miekat,
Maahan untelot urohot,
Sa'at miehet siiven alta,
Kymmenet kynän nenästä!*¹⁵²

Tombez, guerriers, tombez, épées,
Tombez, héros ensommeillés,
Par centaines de sous les ailes,
Par dizaines du bout des plumes !

Bien que courtes, 23 vers en comptant la citation, les paroles écrites majoritairement en anglais associent trois grandes thématiques : la fin du monde, l'amour potentiellement charnel et le combat, ainsi que divers registres de langue. Concernant ces derniers, un décalage est perceptible dans le choix du vocabulaire. Par exemple, le second vers de la chanson contient le substantif archaïque « *naught* »¹⁵³, remplacé en anglais contemporain par « *nothing* », (rien). Ce choix est fortement contrasté par l'utilisation au milieu de la chanson de locutions appartenant au langage parlé comme « *I'm dead serious* », (J'suis vachement sérieux) ou encore le surnom appartenant au registre familier « Baby » (Bébé). C'est ce passage qui est par ailleurs suivi par la citation en finnois du *Kalevala*, dont le registre de langue est davantage soutenu,

¹⁵⁰ « Will the earth sink into the abyss of nothingness », Omnium Gatherum, *Ibid.* Encyclopaedia Metallum, « Years in Waste », https://www.metal-archives.com/albums/Omnium_Gatherum/Years_in_Waste/58942 (page consultée le 20/08/2022).

¹⁵¹ « Baby », Omnium Gatherum, *Ibid.*

¹⁵² LÖNNROT, Elias, *Kalevala*, Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1849 (2e éd.), p. 298.

¹⁵³ Omnium Gatherum, *op. cit.*

créant une sorte d'enchâssement du discours familier voire cru, comme l'illustre l'utilisation de l'expression « who gives or who doesn't give a fuck », (qui en a ou qui n'en a pas quelque chose à foutre).

La finlandité qui émane de ces combinaisons de thématiques et de registres de langue hétérogènes rappelle en certains points celle mise en lumière par Charlotte Doesburg concernant la chanson « Lemminkäisen Laulu » (La Chanson de Lemminkäinen) de Kotiteollisuus.¹⁵⁴ L'histoire exposée dans cette chanson est celle d'un jeune marié qui, après avoir promis d'aimer et comprendre sa promise pour toujours, part, comme le dit la chanson « aux guerres »¹⁵⁵, signifiant dans ce texte qu'il ira se battre et boire excessivement au bar, laissant ainsi son épouse toute seule. Pour Doesburg, Kotiteollisuus offre une vision actualisée de la figure de Lemminkäinen présentée dans le *Kalevala*. En effet, il est dans l'épopée un séducteur qui ne parvient pas jamais à satisfaction, enclin à la violence, à la consommation d'alcool et qui est assoiffé d'aventure¹⁵⁶. Ces caractéristiques sont reprises par Kotiteollisuus dans un cadre plus actuel, comme l'illustre par exemple le fait d'aller « faire les guerres autour des tables et des pissotières des bars »¹⁵⁷. Cela permet, d'après la chercheuse, de construire une forme de finlandité tant ancienne qu'actuelle, reposant sur une représentation satyrique d'un héros caractéristique du paysage culturel et identitaire finlandais.¹⁵⁸

« Misanthropic (Let the Crown Fall) »¹⁵⁹ (Misanthropique (Laissez la Couronne Tomber)) reprend une partie des caractéristiques de Lemminkäinen, bien qu'il ne soit pas cité aussi explicitement que dans le cas de Kotiteollisuus. Le côté séducteur insatiable est perceptible lorsque narrateur s'adresse à la personne qu'il nomme « Baby » (Bébé). Ce surnom à connotation affective témoigne ainsi de son attachement, potentiellement frivole, à quelqu'un d'autre, montrant ainsi d'une part les limites de cette misanthropie et d'autre part le lien avec « le Léger Lemminkäinen »¹⁶⁰. Au huitième vers, qui, comme l'ensemble des paroles, est presque plus crié que chanté, le narrateur déclare : « *I've washed my hands to hold you close* » (J'ai lavé mes mains pour te serrer contre moi). Le décalage de ton entre le caractère sentimental de ce vers émanant du groupe verbal « *hold you close* » et le fait de crier ces paroles atténue

¹⁵⁴ DOESBURG, Charlotte, *op. cit.*, pp. 321–325.

¹⁵⁵ Doesburg propose une explication à cette construction inhabituelle dans son article : *Ibid.*, p. 323.

¹⁵⁶ *Ibid.*, pp. 321, 323.

¹⁵⁷ Kotiteollisuus, « Lemminkäisen Laulu », *op. cit.*

¹⁵⁸ DOESBURG, Charlotte, *op. cit.*, p. 325.

¹⁵⁹ Omnium Gatherum, *op. cit.*

¹⁶⁰ D'après la traduction en français de son épithète finnoise « *lieto* ». Voir le vers 61 du chant XI, LÖNNROT, Elias, *Le Kalevala*, traduit du finnois par Jean-Louis Perret, Paris, Honoré Champion, 2009, p. 141.

quelque peu la solennité et le sérieux du narrateur, malgré le contexte apocalyptique de la chanson et la citation d'un passage du *Kalevala* où la tension narrative est élevée. En outre, l'aspect violent de Lemminkäinen peut être ici perçu dans le vocabulaire familier et cru utilisé. Il se retrouve également dans l'impétuosité de déclamation des vers du *Kalevala* et de la phrase qui la précède, une phrase non répertoriée dans les paroles disponibles en ligne et que le chanteur crie. Il annonce « *Let's finish the game* » (Finissons le jeu) ainsi qu'un autre mot qui n'est pas audible, sa voix étant alors couverte par la batterie et un début de solo de guitare. La citation en elle-même est déclamée de manière très rapide sur une dernière accélération du rythme de la musique. Ainsi le caractère brutal et violent du narrateur est exprimé tant du point de vue textuel que sonore et cela est encore plus accentué au moment où arrive la citation. Le fait que le narrateur annonce par la phrase « *Let's finish the game* » montre enfin sa détermination, son envie d'en découdre, rappelant là encore les caractéristiques du héros kalévaléen. L'un des traits manquants dans cette chanson est la consommation d'alcool qui ne semble pas être un sujet qui intéresse le groupe de manière générale.

À travers cette chanson, Omnium Gatherum assemble donc divers sujets, registres de langue et références culturelles qui construisent une forme de finlandité complexe, capable d'autant de subtilité que de brutalité. Comme Kotiteollisuus, Omnium Gatherum actualise l'image de Lemminkäinen, cette fois en plaçant la référence à ce héros dans un texte au vocabulaire tout à fait moderne. En outre, le groupe inscrit Lemminkäinen dans un récit d'apocalypse, un sujet assez courant du genre metal.

Il est donc intéressant de voir comment un héros précis du *Kalevala* est rendu visible chez divers groupes et sous-genres et qu'il est régulièrement utilisé comme pilier de constructions d'identités, surtout lorsque les groupes abordent des sujets tels que les relations sentimentales et charnelles, la violence, l'impulsivité, et, dans le cas étudié par Doesburg, la consommation d'alcool.

La citation d'un extrait du *Kalevala* en fin de chanson, comme marqueur du point culminant de la tension narrative dans un récit apocalyptique est un procédé que l'on retrouve dans notre second cas, « From Afar »¹⁶¹ (De Loin) du groupe Ensiferum.

¹⁶¹ Ensiferum, « From Afar », *From Afar*, Spinefarm Records, 2009.

Dans cette chanson, le dernier couplet est une citation des vers 280 à 286 du chant II du *Kalevala*¹⁶². Le thème principal de « From Afar » est, une fois encore, l'imminence de la fin du monde. Celle-ci est annoncée à un narrateur principal intradiégétique par un corbeau dans les deux premiers couplets. Ce narrateur est donc immédiatement placé dans une position d'exception, puisqu'il apparaît comme la seule personne avertie d'une « longue prophétie perdue » au troisième vers. Ce passage met, de plus, en scène un passé en cours de perdition auquel le narrateur associe l'idée d'une beauté qu'il adorait dans le second couplet. Les deux strophes suivantes composent le premier refrain et insistent sur l'ampleur, l'inéluctabilité et la virulence de cette apocalypse. La strophe suivante équivaut au second refrain. Il est chanté par un chœur et précise les sujets des strophes précédentes, faisant comprendre à l'auditoire que cette fin du monde est une vengeance du passé et qu'elle viendra des « cieux brûlants » et de la « Lumière ancienne ». Vient ensuite le troisième refrain. Celui-ci est chanté par le narrateur et il y explique qu'il a vu la puissance de cette « Lumière ancienne » ainsi que la « beauté du monde périssant ». Le narrateur confirme donc sa place privilégiée, en contact direct avec les éléments déclenchant la fin du monde et avec la capacité de voir la beauté de ce qui est mené à disparaître. Ce troisième refrain se termine par la mention d'avertissement qu'un sujet pluriel, « *we* » (nous), aurait reçu vis-à-vis de cette fin du monde. Après une reprise du premier refrain, arrive le couplet qui cite la traduction anglaise suivante du *Kalevala* :

L'oiseau du ciel frappa le feu,
fit jaillir une flamme.
Le vent du nord brûla le défrichage.
Celui du nord-est l'a presque consumé :
il brûla tous les arbres jusqu'aux cendres et les réduisit en poussière.

*The sky's bird struck fire
made a flamer fare up.
The north wind burnt the clearing.
The north-east quite consumed it:
it burnt all the trees to ash and reduced them to dust.*¹⁶³

Ce passage est suivi d'une reprise des deuxième et troisième refrains. Il met donc en scène le point de non-retour, lorsqu'un oiseau met le feu à, ce qui est appelé « *clearing* », que nous avons traduit par « défrichage » et qui, hors du contexte du *Kalevala*, peut porter à confusion. En effet, ce mot peut signifier tant « défrichage » que « clairière ». Pour autant, dans le texte original en

¹⁶² La citation est extraite de la traduction en anglais réalisée par Keith Bosley. LÖNNROT, Elias, *The Kalevala: An Epic Poem after Oral Tradition*, traduit du finnois par Keith Bosley, Oxford World's Classics, Oxford, New York, Oxford University Press, 2008, [version électronique non paginée].

¹⁶³ Ensiferum, « From Afar », *op. cit.*

finnois, le mot est « *kaski* »¹⁶⁴ et signifie « brûlis ». Cela s'explique par le sujet du chant duquel cette citation est extraite, à savoir le récit du premier brûlis. Il y est narré l'exploit de la fertilisation d'un sol pauvre, par Väinämöinen, dans le but de faire pousser diverses céréales. Ainsi, dans le texte original, le passage cité par Ensiferum ne représente pas la fin du monde ou la mort mais, au contraire, une pratique visant à permettre de faire pousser des plantes à partir desquelles les humains pourront se nourrir et ainsi vivre, ce dans un monde encore jeune. Par conséquent, l'ambiguïté du mot anglais « *clearing* » sert le propos de la chanson, puisqu'elle permet d'adapter cette citation à un contexte d'apocalypse.

Le *Kalevala* remplit plusieurs fonctions dans cette chanson. D'abord, c'est à travers sa citation que l'on comprend que la fin du monde a commencé. Ensuite, son positionnement en tant que dernier couplet de la chanson illustre l'implacabilité de ce qui se déroule, ce qui est aussi le cas dans la chanson d'Omnium Gatherum. De plus, l'épopée du *Kalevala* permet aux deux groupes d'invoquer un imaginaire lié au passé et à des rites en partie perdus. Ainsi, la citation souligne un peu plus les dimensions surnaturelle et épique du récit.

Bien que le narrateur semble avoir davantage de connaissances que d'autres potentielles personnes présentes, l'extrait du *Kalevala* est cité en parlant et non en chantant, contrairement autres couplets et aux refrains. De plus, le timbre de la voix citant l'épopée diffère de la voix chantée. Ainsi, ce n'est pas le narrateur principal qui déclame les vers kalévaléens mais un narrateur secondaire inconnu dont la place par rapport au récit n'est pas strictement définissable. De son côté, le narrateur principal peut-être comparé à un chamane, puisqu'il est capable de recevoir des présages de la part d'animaux et de percevoir des choses possiblement inaccessibles à d'autres que lui. Par conséquent, bien que le *Kalevala* ne serve pas directement à souligner cet aspect du narrateur, il participe cependant à élaborer un univers épique où le narrateur peut montrer l'étendue de ses capacités. De plus, le fait que ce « je » soit capable de certaines prouesses mais que son pouvoir soit limité comme l'illustre le fait de ne pas être en mesure de contrer cette fin du monde, rappelle le portrait fait des héros du *Kalevala*. Bien qu'ils soient capables de grands exploits, comme lorsque Väinämöinen parvient à rendre les sols fertiles, leurs pouvoirs sont pour autant limités. Cela s'illustre par exemple par le fait de devoir faire appel à d'autres forces pour mener à bien leurs missions ou celui de se retrouver mis en difficulté par d'autres héros, comme le représente la bataille du Sampo à laquelle Omnium Gatherum fait référence.

¹⁶⁴ LÖNNROT, Elias, *Kalevala*, op. cit., p. 12.

Le *Kalevala* est donc aussi utilisé dans notre corpus de manière indirecte dans la construction d'identités. Dans le cas d'Ensiferum, les artistes ne s'identifient pas à un héros précis mais davantage à la fonction tenue d'une part par certains des héros de l'épopée et d'autre part par d'anciens finnois. L'identité construite s'appuie ainsi sur plusieurs « strates » du passé finnois. Cela permet d'en reprendre certains aspects culturels et sociaux mais aussi de le transporter dans des représentations encore plus épiques, correspondant, notamment, aux idéaux de représentations extrêmes dans l'esthétique metal, conjuguant ainsi culture locale et internationale.

Indubitablement, le *Kalevala* n'est pas cité uniquement dans des contextes apocalyptiques. Des allusions et des références à ce livre étant présentes dans les textes et les visuels de metal finlandais depuis les années 1990, les contextes narratifs dans lesquels il est présenté varient significativement. De plus, ce phénomène s'est suffisamment étiré dans le temps pour que les groupes pionniers soient ensuite repris par d'autres groupes de metal, en Finlande comme à l'étranger.¹⁶⁵ C'est sur l'un de ces cas, celui d'une reprise d'une chanson d'Amorphis par le groupe finlandais Viikate que nous allons nous focaliser maintenant. « Ensimmäinen runo »¹⁶⁶ (Premier chant) est une reprise en finnois d'« In the Beginning »¹⁶⁷ (Au commencement) d'Amorphis, qui est elle-même une adaptation d'une traduction en anglais du premier chant du *Kalevala*.¹⁶⁸

Plus précisément, les paroles des deux chansons sont constituées de certains vers du chant I dont l'ordre est réarrangé afin de former une structure de chanson classique incluant un couplet, le refrain, deux couplets et à nouveau le refrain. Cette modification de l'ordre des vers permet également de conserver une cohérence narrative, et ce malgré la concision du texte qui ne contient que 16 vers dans la version de Viikate et 19 dans la version d'Amorphis. Les vers cités dans les deux chansons se situent en outre entre les vers 1 et 36, qui servent dans le *Kalevala*

¹⁶⁵ Bien que son texte soit repris d'une autre composition d'Elias Lönnrot, le *Kanteletar*, voir par exemple la reprise de « My Kantele », d'Amorphis par le groupe danois Ethereal Kingdoms. Amorphis, « My Kantele », *Elegy*, Relapse Records, 1996. Ethereal Kingdom, « My Kantele », *Hollow Mirror*, Mighty Music, 2019.

¹⁶⁶ Viikate, « Ensimmäinen runo », *Marraskuun lauluja 2*, Ranka Recordings, 2007.

¹⁶⁷ Amorphis, « In the Beginning », *Tales from the Thousand Lakes*, Relapse Records, 1994

¹⁶⁸ Comme le précisait l'ancien site du groupe à propos de l'album dont cette chanson est tirée : « Lyrics based on the Finnish national epic Kalevala (compiled by Elias Lönnrot, 1849/transl. K. Bosley) except where otherwise indicated », 'Les paroles sont basées sur l'épopée nationale finlandaise *Kalevala* (compilée par Elias Lönnrot, 1849/trad. K. Bosley)', Wayback Machine, https://web.archive.org/web/20111014093341/http://amorphis.net/?page_id=24 (page consultée le 28/05/2022)

de prélude à l'histoire. Ils permettent de décrire le contexte dans lequel les récits kalévaléens sont déclamés.

Il existe de petites différences entre les paroles d'Amorphis et celles de Viikate. En effet, le premier couplet d'Amorphis reprend les vers 1 à 4 tandis que Viikate ne cite pas le vers 3. A contrario, le troisième couplet de Viikate cite les vers 29, 30, 35 et 36¹⁶⁹ là où Amorphis ne cite pas le vers 30. Ces variations ne changent certes pas le message général délivré par les deux versions mais sont intéressantes à prendre en compte pour notre analyse.

Ainsi, dans les deux chansons, les groupes se focalisent sur l'envie de réciter les histoires du *Kalevala* et « des landes de Kalevala », comme chanté dans leurs citations du vers 36. De plus, le refrain, constitué dans les deux chansons des vers 17 à 20 fait la constatation suivante :

Rarement nous nous rassemblons
Nous nous rencontrons
Sur ces fragiles frontières
Sur ces tristes terres du Nord

*Harvoinpa yhteen yhtenemme
Saamme toinen toisihimme
Näillä raukoilla rajoilla
Näillä poloisilla Pohjan mailla*¹⁷⁰

Ce refrain insiste donc sur l'envie également de se retrouver ainsi que sur les conditions de vie difficiles dans cette partie de la région nordique.

Par sa version, Viikate construit une finlandité ancrée à plusieurs niveaux dans la culture nationale. D'abord, il reprend un groupe emblématique de la culture metal finlandaise. Amorphis est en effet réputé en Finlande et à l'international pour ses mises en musique des textes et ses adaptations des récits du *Kalevala* à travers les textes du poète Pekka Kainulainen.

De plus, tant Viikate qu'Amorphis choisissent, parmi les 102 vers que contient le prélude du chant I, un vers situant le récit dans la région nordique, « Pohjan mailla », 'sur les terres du Nord'. Il est également intéressant de voir que ce Nord est aussi associé à la région de Kalevala comme l'illustre la reprise des vers 35 et 36 :

Du fond des champs du Nord,

¹⁶⁹ « Näitä saatuja sanoja,
virsiä virittämiä,
Pohjan peltojen periltä,
Kalevalan kankahilta »

Viikate, « Ensimmäinen runo », *op. cit.* Encyclopaedia Metallum, « Marraskun Laulukka 2 », https://www.metal-archives.com/albums/Viikate/Marraskuun_lauluja_2/169030 (page consultée le 23/09/2022).

¹⁷⁰ Viikate, *Ibid.* Encyclopaedia Metallum, « Marraskun Laulukka 2 », *Ibid.*

Des landes de Kalevala

*Pohjan peltojen periltä,
Kalevalan kankahilta*¹⁷¹

Les deux chansons construisent donc des finlandités inscrites dans un cadre géographique ayant lui-même une charge symbolique et culturelle notable, tant dans l'épopée que dans d'autres productions culturelles¹⁷².

En outre, le choix de Viikate de faire sa reprise en finnois est tout aussi digne d'intérêt. Cela permet notamment au groupe d'adapter la chanson à son style personnel puisque la grande majorité de ses chansons est en finnois. Pour autant, Viikate ne s'est pas contenté d'utiliser les vers d'Elias Lönnrot, contrairement à Amorphis qui cite exactement la traduction de Bosley. Le groupe a adapté certains des vers originaux, ayant notamment pour effet de chanter dans une forme plus actuelle du finnois. Par exemple, le premier vers du refrain « Harvoinpa yhteen yhtenemme » (Rarement nous nous rassemblons) est une adaptation du dix-septième vers du chant I du *Kalevala* « Harvoin yhtehen yhymme ». Ainsi, le groupe a choisi de prendre certaines libertés par rapport aux deux sources d'inspirations de sa chanson, perpétuant ainsi la tradition de la poésie folklorique finlandaise consistant à partager cette culture tout en y apportant des modifications propres.¹⁷³

Cette liberté d'adaptation se traduit également du côté sonore. Bien que Viikate reprenne la structure ainsi que la mélodie d'Amorphis, il personnalise la chanson à travers quelques adaptations. D'abord, la reprise est jouée sur un registre plus grave. Le son des guitares est également adapté au style de Viikate qui mélange metal et *rautalanka*, un sous-genre du rock qui s'est développé en Finlande à partir des années 1960, sous l'influence notamment du groupe anglais de rock instrumental The Shadows, avec un son de guitare caractéristique quelque peu « nasillard » et avec un léger écho. Aussi, la sonorité de la dernière partie instrumentale de la chanson est modifiée. Le synthétiseur ayant un son d'orgue, et jouant la mélodie principale chez Amorphis est remplacé par un duo de guitares accompagné d'un léger son d'orgue également synthétisé en fond. La conclusion, toujours instrumentale, de la chanson varie également. Amorphis offre une fin où tous les instruments se font entendre, à la manière de certaines conclusions de concerts de rock, tandis que Viikate fait dominer le son typique de sa guitare et

¹⁷¹ LÖNNROT, Elias, *Kalevala*, *op. cit.*, p. 2.

¹⁷² Les liens entre le Nord et la finlandité sont analysés dans la partie sur la nature, pp. 130-146.

¹⁷³ Voir VEIVO, Harri, « Les langues et les voix dans le Kalevala et dans la tradition kalevaléenne », dans MACÉ, François, ROBERT, Jean-Noël (dirs.), *Hiéroglossie II. Les textes fondateurs. Japon, Chine, Europe - Collège de France 8-9 juin 2016*, Paris, Collège de France / Institut des Hautes Etudes Japonaises, 2021, pp. 221-239. DOESBURG, Charlotte, *op. cit.*, p. 319.

met en avant l'orgue synthétique qui joue un accord prolongé. Par ce procédé, le groupe confirme son ancrage culturel multiple, en choisissant pour la musique de cette reprise deux genres musicaux devenus typiques du paysage sonore populaire finlandais.

Ainsi, Viikate s'inscrit tant dans la tradition folklorique liée au *Kalevala*, que dans les constructions de finlandités ayant cours depuis au moins le 19^{ème} siècle, avec le motif du Nord. Le groupe se positionne également dans la tradition culturelle rock et metal de Finlande. Une fois encore, la finlandité qui se construit à travers ces divers éléments allie à la fois tradition et modernité. À la différence cependant des exemples d'Omnium Gatherum et d'Ensiferum, il n'est pas question d'utiliser le *Kalevala* dans un contexte apocalyptique ou soulignant une quelconque forme d'individualisme. Viikate, ainsi qu'Amorphis, insistent à travers « In the Beginning »¹⁷⁴ et « Ensimmäinen Runo »¹⁷⁵ sur le besoin de se retrouver avec d'autres et de partager sa culture avec autrui.

À travers l'analyse des chansons d'Omnium Gatherum, Ensiferum et Viikate, nous avons pu constater le rôle significatif joué par le *Kalevala* dans différentes constructions de finlandités. Les trois cas mettent en scène des processus d'identification à des personnages de l'épopée : Lemminkäinen pour Omnium Gatherum, Väinämöinen et les chamanes en général pour Ensiferum et enfin les chanteurs de la poésie folklorique pour Viikate. Ces observations confirment donc les résultats des travaux de Kallioniemi et Kärki¹⁷⁶ ainsi que de Karjalainen et Sipilä¹⁷⁷ concernant l'importance du *Kalevala* dans les constructions d'identités dans la scène metal finlandaise.

Aussi, dans les deux premiers cas, l'identité est construite dans un contexte apocalyptique dont la dimension épique est renforcée par les citations du *Kalevala*. De plus, ils mettent tous deux en avant des constructions d'identités à tendances individualistes, par détachement volontaire ou inné, du fait de capacités hors du commun, des autres humains. Le troisième cas se détache des deux premiers puisque l'identité y est construite à travers la volonté de partager cette culture traditionnelle. Ainsi, l'analyse de nos cas illustre la variété d'utilisations de l'épopée de Lönnrot dans la mise en scène de constructions identitaires et dans la manière même de construire des identités.

¹⁷⁴ Amorphis, « In the Beginning », *op. cit.*

¹⁷⁵ Viikate, « Ensimmäinen runo », *op. cit.*

¹⁷⁶ KALLIONIEMI, Kari, KÄRKI, Kimi, *op. cit.*, pp. 61–72.

¹⁷⁷ KARJALAINEN, Toni-Matti, SIPILÄ, Eero, *op. cit.*, pp. 209–226.

En outre, les trois chansons, bien que différentes au premier abord, ont comme autre point commun de construire ces identités en associant la tradition folklorique et la modernité de manière textuelle ou sonore. Cette similarité se retrouve également dans la volonté partagée d'harmoniser les esthétiques kalévaléenne et metal. Les trois groupes contribuent ainsi à la perpétuation de la tradition de revisite de la poésie folklorique finnoise dans une forme contemporaine, comme déjà relevé dans l'article de Doesburg.

Le *Kalevala* n'est cependant pas la seule œuvre littéraire qui participe à la construction de finlandités dans notre corpus. La section suivante est consacrée à d'autres auteurs et œuvres marquantes du romantisme national finlandais.

3.2.1.2 Autres influences littéraires : les cas de Zachris Topelius et d'Aleksis Kivi

Nous étudions ici trois cas de références à la littérature du romantisme national finlandais, d'abord le duo de chansons « Prologue for R.R.R. »¹⁷⁸ (Prologue pour R.R.R) et « Rex Regi Rebellis »¹⁷⁹ (Le Roi est Rebelle Envers le Roi) de Turisas, puis la chanson « Sylvian joululaulu »¹⁸⁰ (La chanson de Noël de sylvia), de Viikate et enfin le clip¹⁸¹ de la chanson « Metsämies »¹⁸² (Bûcheron) de Korpiklaani. Ces trois cas nous permettent d'étudier la manière dont Zachris Topelius (1818-1898) et Aleksis Kivi (1834-1872) sont utilisés dans des constructions de finlandité liées au metal. Zachris Topelius était un historien, journaliste et auteur finlandais. *Boken om Vårt Land* (Le Livre de Notre Pays) est l'un de ses écrits les plus influents pour le nationalisme finlandais. Paru en 1875 et traduit en finnois en 1876 sous le nom *Maamme Kirja*, ce livre d'histoire et de géographie de la Finlande, marqué par le patriotisme et l'éducation chrétienne de son auteur, présente également la nation finlandaise et sa population. Utilisé comme manuel scolaire jusque dans les premières décennies du 20^{ème} siècle, ce livre a exercé une influence notable sur la représentation collective du pays et de ses paysages.¹⁸³

¹⁷⁸ Turisas, « Prologue for R.R.R. », *Battle Metal*, Century Media Records, 2004.

¹⁷⁹ Turisas, « Rex Regi Rebellis », *Battle Metal*, Century Media Records, 2004.

¹⁸⁰ Viikate, « Sylvian joululaulu », *Vuoden Synkin Juhla*, Ranka Recordings, 2001.

¹⁸¹ Nuclear Blast Records, *KORPIKLAANI - Metsämies (OFFICIAL MUSIC VIDEO)*, 2008, <https://youtu.be/MdgLR9RttZQ> (page consultée le 20/08/2022).

¹⁸² Korpiklaani, « Metsämies », *Korven Kuningas*, Nuclear Blast, 2008.

¹⁸³ FORSGÅRD, Erik, « Maamme kirja – isänmaan koko kuva », traduit du suédois par Rauno Ekholm, dans VARPIO, Yrjö, HUHTALLA, Liisi, KOSKELA, Lasse, *Suomen kirjallisuushistoria. 1: Hurskaista lauluista ilostelevaan romaaniin*, Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1999, pp. 265–266. FEWSTER, Derek, *Visions of Past Glory: Nationalism and the Construction of Early Finnish History*, Helsinki, Finnish Literature Society, 2006, p. 141.

Aleksis Kivi est l'un des premiers auteurs professionnels écrivant en finnois.¹⁸⁴ Il a notamment écrit l'un des premiers romans en finnois, *Seitsemän Veljestä* (Les Sept Frères), paru en 1870 dont nous parlerons ici. Ses écrits ont marqué les générations à venir d'auteurs et ont notablement influencé les constructions de finlandité.¹⁸⁵

Les chansons « Prologue for R.R.R. »¹⁸⁶ et « Rex Regi Rebellis »¹⁸⁷ de Turisas ont déjà été analysées dans un article concernant la manière dont l'auteur et compositeur principal du groupe, Mathias Nygård, allie le fait d'être suédophone de Finlande à son expression artistique en faisant référence à un auteur lui-même suédophone de Finlande, Zachris Topelius.¹⁸⁸ Nous ne reviendrons ainsi pas sur cet aspect de ces deux chansons et nous intéresserons davantage au contenu des textes cités et à la manière dont ils sont mis en scène par le groupe.

Les paroles de « Prologue for R.R.R. »¹⁸⁹ reprennent, à l'exception de deux mots remplacés afin de mieux convenir au support musical, une traduction en anglais de l'ouverture du premier tome de la série de récits historiques intitulée *Fältskärens berättelser* (Récits du chirurgien militaire) et publiée sous forme de livres entre 1853 et 1867. Cette série se déroule entre les 17^{ème} et 18^{ème} siècle et narre donc une partie de l'histoire commune de la Suède et de la Finlande.¹⁹⁰

Dans le livre de Topelius ainsi que dans la chanson de Turisas, un narrateur donne à la personne qui lit, ou écoute, une sorte de mode d'emploi à propos du récit à suivre. Ainsi, le texte invite à oublier un temps le calme et le confort du présent pour se laisser transporter dans des époques antérieures de plusieurs siècles. Dans ce but, le texte mentionne différents sens dont l'équilibre : « as if you yourself stood in the midst of those struggles » (comme si vous-mêmes vous teniez debout au milieu de ces luttes), la proprioception « felt your heart beat » (senti votre cœur

¹⁸⁴ SIHVO, Hannes, « Kivi, Aleksis », *Kansallisbiografia-verkkajulkaisu*, Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1997, <http://urn.fi/urn:nbn:fi:sk:skb-002826> (page consultée le 28/05/2022).

¹⁸⁵ LYYTIKÄINEN, Pirjo, « Impivaaraan ja takaisin », dans VARPIO, Yrjö, HUHTALLA, Liisi, KOSKELA, Lasse, *Suomen kirjallisuushistoria. 1: Hurskaista lauluista ilostelevaan romaaniin*, Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1999, pp. 344–345. SIHVO, Hannes *op. cit.*

¹⁸⁶ Turisas, « Prologue for R.R.R. », *op. cit.*

¹⁸⁷ Turisas, « Rex Regi Rebellis », *op. cit.*

¹⁸⁸ VIGIER, Lise, « At the Crossroads of Nordic Traditions and Languages: The Representation of the Swedish-Speaking Finn Community in Finnish Heavy Metal », dans, VÄLIJÄRVI, Riitta-Liisa, DOESBURG, Charlotte, DIGIOIA, Amanda (éds.), *Multilingual Metal Music: Sociocultural, Linguistic and Literary Perspectives on Heavy Metal Lyrics*, Bingley, Emerald Publishing Limited, 2020, pp. 79–93, <https://doi.org/10.1108/978-1-83909-948-920200009>.

¹⁸⁹ Turisas, « Prologue for R.R.R. », *op. cit.*

¹⁹⁰ « Prosa », <https://www.topelius.fi/index.php?docid=24> (page consultée le 26/04/2022).

battre) ou encore la vue : « looking far around » (regardant loin autour).¹⁹¹ De plus, le texte insiste sur le besoin de laisser de côté la raison, ainsi qu'une vision de l'histoire associée à « un vieil homme avec une expression sage et un cœur sans pouls » et au « jugement réfléchi froid » au profit d'une vue de l'histoire comme une « jeune fille vierge fleurissante » au « cœur brûlant et d'une âme enflammée ». Ainsi, aborder l'histoire sous cette perspective conférerait, d'après le texte, la capacité de partager les émotions et les sentiments des générations antérieures et conséquemment d'avoir le sentiment de vivre parmi elles.

Dans l'adaptation musicale de Turisas, cette insistance est soulignée par une montée progressive en intensité de l'atmosphère sonore qui se charge au fur et à mesure de la lecture du texte par le chanteur. De même, la voix du chanteur est de plus en plus saturée et elle est accompagnée d'une voix féminine chantant une mélodie aux tonalités mineures au moment où le texte insiste le plus sur l'investissement émotionnel requis.

Le prologue se conclut d'ailleurs par l'avertissement à la personne qui le lit où l'écoute que le meilleur guide à travers le récit à suivre est, non pas le narrateur, mais son cœur. Ainsi, le narrateur de la chanson est conscient de la nature affective et émotionnelle de sa relation à l'histoire et demande à son auditoire d'adopter une disposition similaire.

Vient ensuite, dans l'ordre des chansons de l'album, la chanson « Rex Regi Rebellis »¹⁹² dont les paroles en suédois constituent une citation d'un autre texte de Topelius datant de 1872, la mise en mots de *Finska Rytteriets Marsch* (Marche de la Cavalerie Finlandaise).¹⁹³ Cette marche traite des Hakkapélites, cavalerie qui a officié auprès du roi de Suède durant la guerre de Trente Ans opposant plusieurs puissances européennes du 17^{ème} siècle. Bien que les deux textes à l'origine des deux chansons de Turisas n'aient pas été produits au même moment par Topelius, ils sont tout de même tous les deux liés à la même période historique et à des sujets proches, leur adéquation musicale créant une cohérence nouvelle entre ces deux écrits.

Le groupe a choisi d'alterner des strophes de sa propre création avec celle de Topelius, si bien que les paroles de la marche se retrouvent enchâssées dans des paroles en anglais. Si l'auditoire ne maîtrise pas la langue suédoise, il remarquera que les mots du groupe apportent peu d'explications concernant les Hakkapélites. Ils ne sont par ailleurs pas directement nommés dans la chanson mais sont identifiables par leur cri « Hakkaa päälle » crié par un chœur

¹⁹¹ Turisas, « Prologue for R.R.R. », *op. cit.* Encyclopaedia Metallum, « Battle Metal », https://www.metal-archives.com/albums/Turisas/Battle_Metal/47137 (page consultée le 20/08/2022).

¹⁹² Turisas, « Rex Regi Rebellis », *op. cit.* Encyclopaedia Metallum, « Battle Metal », *Ibid.*

¹⁹³ Les paroles en anglais ont quant à elle été écrites par le groupe.

masculin juste avant la dernière strophe. Tant dans les paroles de Topelius que dans celles de Turisas, le sujet du texte est à la première personne du pluriel. Cela permet d'inférer que, puisqu'il y a une volonté artistique de dépeindre un groupe de personnes, c'est une identité collective qui est mise en scène.

L'identité collective construite à travers la chanson s'appuie sur des valeurs liées au domaine de la guerre, de l'esprit de corps, de loyauté et de liberté. Ainsi, la première strophe de « Rex Regi Rebellis »¹⁹⁴ situe le contexte du récit à la veille d'une bataille vers laquelle les troupes sont en marche en chantant une chanson joyeuse. Les trois strophes suivantes sont extraites des paroles de Topelius. La première nous informe sur l'origine nordique de cette troupe, sur son ardeur au combat comme l'illustre le vers « där växte vid svärdet vår seniga arm »¹⁹⁵ (Là notre bras musclé a grandi avec l'épée) et sur sa foi et son sens de l'honneur. Les deux strophes suivantes se concentrent sur les faits d'armes des Hakkapélites et sont suivies par une strophe en anglais témoignant de la discipline de cette troupe qui se rassemble au lever du jour. Après une reprise de la première strophe en suédois suivent trois autres extraites des paroles de Topelius et qui détaillent d'autres exploits de ces troupes. Il est intéressant de noter ici qu'une de ces strophes est entièrement consacrée à la notion de liberté. Les Hakkapélites, d'après ces paroles, entendent la redonner à ceux qui l'ont perdue et conserver la leur. La dernière partie de la chanson n'est chantée qu'en anglais, à l'exception du cri en finnois « Hakkaa päälle Pohjan Poika ! »¹⁹⁶ (Frappe [les,] Garçon du Nord !). Ces deux strophes évoquent à nouveau la loyauté des troupes qui se battent pour venger le roi tout juste mort et ce sans s'attarder sur leurs propres blessures.

« Prologue for R.R.R »¹⁹⁷ ainsi que « Rex Regi Rebellis »¹⁹⁸ montrent que la vocation première de ces chansons n'est pas la véracité historique. Les Hakkapélites sont présentés sous un jour extrêmement laudatif, ne faisant la guerre que pour défendre la liberté ainsi que par loyauté envers leur roi et se comportant en guerriers exemplaires, entraînés, courageux et déterminés.

Ce duo de chansons de Turisas met donc en avant une finlandité romancée et romantique, ce que le groupe reconnaît dans le prologue. La reprise de valeurs louées durant le romantisme national, à travers une vision très patriotique des Hakkapélites par Topelius, est faite ici avec une certaine prise de distance. Il s'agit davantage de partager une légende qui s'est en partie

¹⁹⁴ Turisas, « Rex Regi Rebellis », *op. cit.* Encyclopaedia Metallum, « Battle Metal », *op. cit.*

¹⁹⁵ Turisas, « Rex Regi Rebellis », *op. cit.* Encyclopaedia Metallum, « Battle Metal », *op. cit.*

¹⁹⁶ Turisas, « Rex Regi Rebellis », *op. cit.* Encyclopaedia Metallum, « Battle Metal », *op. cit.*

¹⁹⁷ Turisas, « Prologue for R.R.R. », *op. cit.* Encyclopaedia Metallum, « Battle Metal », *op. cit.*

¹⁹⁸ Turisas, « Rex Regi Rebellis », *op. cit.* Encyclopaedia Metallum, « Battle Metal », *op. cit.*

développée au 19^{ème} siècle et qui permet d'une part de faire entrer en contact les histoires et les cultures finlandaise et européennes et d'autre part de mettre en scène un récit épique. Cette lecture de l'utilisation des travaux de Topelius se confirme par ailleurs dans l'orchestration de « Rex Regi Rebellis »¹⁹⁹. Le groupe n'a en effet pas repris la rythmique de *Finska Rytteriets Marsch*. Au contraire, la chanson est découpée en plusieurs parties à l'instrumentation et aux styles variés, évoluant selon les phases du récit et insistant de fait sur son aspect fictionnel.

Cette double citation de Topelius montre également le rôle de cette figure emblématique du romantisme national dans l'imaginaire historique et culturel finlandais contemporain. Turisas n'est pas le seul groupe à avoir repris les textes de Topelius et c'est sur un autre cas de citation de son travail que nous allons maintenant nous concentrer.

Les paroles de la reprise par Viikate de « Sylvian joululaulu »²⁰⁰, (Chanson de Noël de Sylvia) citent un poème de Zachris Topelius intitulé « Sylvias hälsning från Sicilien », (Salutations de Sylvia depuis la Sicile), datant des années 1850, dans lequel « Sylvia » fait référence à un genre d'oiseaux migrant notamment vers la Sicile en hiver. Le poème a été adapté en chant de Noël par le compositeur finlandais Karl Collan durant le 19^{ème} siècle, avec une traduction en finnois du texte réalisée par Martti Korpilahti.

La version de Viikate reprend la première et deuxième strophe de la traduction en finnois du poème ainsi que la mélodie de Collan, en l'adaptant à son style musical. La chanson porte sur le sentiment de nostalgie intense que ressent l'oiseau lorsqu'il passe l'hiver loin de la Finlande. Dans le poème de Topelius, cela permet de mettre en scène un fort patriotisme à travers les paroles de l'oiseau, par exemple dans la troisième strophe, lorsqu'il déclare :

Il ne se trouve nulle part un pays qui pourrait l'égalier,
La Finlande me sera toujours le pays plus cher et le plus précieux !

*Sen vertaista toista en mistään ma saa,
on armain ja kallein mull'ain Suomenmaa!*

Pour autant, la version de Viikate est à replacer dans le contexte de son album. En effet, cet opus rassemble diverses chansons de Noël, qu'elles soient des reprises ou des créations du groupe. De plus, l'adaptation du poème de Topelius en chant de Noël est extrêmement populaire et a fait l'objet de nombreuses reprises, notamment par le collectif Raskasta Joulua qui

¹⁹⁹ Turisas, « Rex Regi Rebellis », *op. cit.*

²⁰⁰ Viikate, « Sylvian joululaulu », *op. cit.* Encyclopaedia Metallum, « Vuoden Synkin Juhla », https://www.metal-archives.com/albums/Viikate/Vuoden_synkin_juhla/37698 (page consultée le 20/08/2022).

rassemble des artistes de metal chantant des chansons de Noël.²⁰¹ Ainsi, cette chanson à la tonalité et à l'atmosphère tristes et qui se trouve à la première place dans l'album de Viikate sert à souligner le propos général de l'opus décrit dans son titre : *Vuoden Synkin Juhla*, que l'on peut traduire par « Le jour le plus sinistre de l'année ». La Finlandité construite ici ne s'appuie donc pas sur l'entièreté du fond du texte cité mais sur l'utilisation contemporaine de celui-ci, tout en y apposant un regard quelque peu ironique illustré par le décalage entre les festivités de fin d'année et le ton sombre de la chanson et de l'album.

Topelius est donc cité dans des contextes variés par les groupes de notre corpus et son travail permet de construire diverses formes de finlandité. C'est du fait de cette variété et des régulières occurrences de son œuvre dans la scène metal que nous pouvons rendre compte du rôle que ce poète du 19^{ème} siècle joue encore dans des constructions de finlandité actuelles. Le cas que nous allons analyser maintenant s'inspire d'un autre auteur, également important concernant la question de finlandité, Aleksis Kivi.

« Metsämies »²⁰² (Bûcheron), est une chanson de Korpiklaani qui a été transposée en clip et qui a été mentionnée dans l'article d'une chercheuse et d'un chercheur en études sur la musique populaire, Catherine Hoad et Samuel Whiting, qui étudie le capital culturel de la « nordicité », « *nordicness* » dans le metal extrême.²⁰³ Notre analyse de cette chanson et de son clip ont pour vocation d'entrer en discussion avec la réflexion d'Hoad et Whiting tout en démontrant la continuité existant entre la finlandité construite ici par Korpiklaani et celles construites par Turisas et Viikate.

« Metsämies »²⁰⁴ a pour sujet principal, comme son titre l'indique, un bûcheron. Les paroles décrivent la vie de ce personnage en mêlant des propos laudatifs à un registre de langue familier comme l'illustrent déjà les deux premiers vers :

Le bûcheron n'a pas eu peur de travailler dur
Dit le gars se tapant une scie à archet

*Ei metsänmies ole peljännyt raatamista
Sano pokasahaa nylkyttävä jätkä*²⁰⁵

²⁰¹ Voir Anire, *ARI KOIVUNEN - Sylvian Joululaulu @ Raskasta Joulua 2015, 2018*, <https://youtu.be/VTvvsjAGzY> (page consultée le 20/08/2022). Riiji, *Raskasta Joulua/Marco Hietala: Sylvian joululaulu*, 2019, <https://youtu.be/afzR5gp35eg> (page consultée le 20/08/2022).

²⁰² Korpiklaani, « Metsämies », *op. cit.*

²⁰³ HOAD, Catherine, WHITING, Samuel, *op. cit.*

²⁰⁴ Korpiklaani, « Metsämies », *op. cit.*

²⁰⁵ Korpiklaani, « Metsämies », *op. cit.*, Enclopaedia Metallum, « Korven Kuningas », https://www.metal-archives.com/albums/Korpiklaani/Korven_kuningas/180975 (page consultée le 20/08/2022).

Korpiklaani associe donc une certaine admiration teintée de moquerie affectueuse pour le bûcheron et cela se poursuit dans le reste de la chanson, avec, en plus, une mise en scène du lien fort qui unit ce personnage à la nature qui s'exprime par les deux vers suivants et qui sont issus du refrain :

C'est la faim et le froid mais les forêts sont la maison
Qui nourrit et réchauffe son gars

*Se on nälkä ja kylmä mutta korpi on koti
Joka jätkänsä ruokkii ja lämmittää*²⁰⁶

Un rapport double à la nature est ainsi mis en scène, puisqu'elle est à la fois une source de difficultés et une source de réconfort pour le bûcheron. Cette relation à la nature inspirée des canons du romantisme national est assez commune dans notre corpus et nous l'analysons plus en détail dans le chapitre sur les différentes vues du Nord.²⁰⁷

Par cette relation particulière, le bûcheron est donc le symbole d'une certaine forme de finlandité et elle est mise en scène de manière similaire dans le clip du groupe. En effet, le clip montre alternativement le groupe en train de jouer la chanson dans ce qui semble être une taverne, ce dans une période relativement difficile à dater puisque les personnes attablées portent des costumes traditionnels, et le bûcheron en train de travailler dehors. Ce n'est qu'à la fin de sa journée de travail, une fois qu'il fait sombre, que le bûcheron rejoint les occupants de la taverne qui sont alors en train de boire, de se battre, pour certains, et de danser. Lorsque le bûcheron est montré, c'est un personnage sans manières qui apparaît à l'écran. Par exemple, à 57 secondes et à 1 minute 34 secondes,²⁰⁸ nous pouvons voir le bûcheron grimacer, cracher ou essayer pesamment son nez sur sa manche. Il est donc loin d'une représentation d'une personne ayant de « bonnes manières » et ses grimaces, qui peuvent être perçues comme des stigmates de son dur labeur, sont suffisamment exagérées pour lui donner un air comique. Enfin, lorsqu'il rejoint la taverne vers 2 minutes et 40 secondes, nous pouvons remarquer que c'est après avoir vu des hommes se battre qu'il décide d'entrer et il semble faire preuve d'une certaine maladresse puisque c'est à un autre homme de lui indiquer quoi faire et qu'il danse avec, semble-t-il, moins d'aisance que les autres. C'est donc un personnage plutôt coutumier de vie solitaire, en extérieur et hors des conventions sociales qui est représenté, bien qu'il ne rejette manifestement pas l'idée de participer à une fête alcoolisée.

²⁰⁶ Korpiklaani, « Metsämies », *op. cit.* Encyclopaedia Metallum, « Korven Kuningas », *op. cit.*

²⁰⁷ Voir section « [Des visions héritées de l'éveil national finlandais](#) ».

²⁰⁸ En suivant cette vidéo : Nuclear Blast Records, *KORPIKLAANI - Metsämies (OFFICIAL MUSIC VIDEO)*, *op. cit.*

Ce type de personnage rappelle fortement les protagonistes des *Sept Frères*, livre écrit par Aleksis Kivi et publié en 1870 qui est considéré comme le premier roman notable écrit en finnois. L'histoire est celle de sept frères orphelins qui tentent à plusieurs reprises d'échapper aux obligations de la vie en société en partant vivre dans la nature. Comme ce bûcheron, ils ne se conforment pas aux règles de politesse, bien qu'eux aient à faire face au jugement des habitants des alentours pour cela. En outre, le titre et le sujet de la chanson rappellent un autre texte de Kivi, le poème « Metsämiehen Lauulu »²⁰⁹ dont le titre, en concordance avec le texte, signifie 'Chanson de l'Homme de la Forêt'.²¹⁰ Ce poème devait à l'origine être intégré au texte *Sept Frères*²¹¹ qui n'était alors pas encore édité. Il reprend donc des éléments de caractérisation des personnages du roman comme l'envie de vivre dans la forêt et la vision idéalisée de celle-ci par le narrateur qui rêve d'une relation privilégiée avec ce lieu et les êtres qui la peuplent. Différence notable entre le bûcheron et ces sept frères cependant, l'un est décrit comme courageux alors que la fratrie renâcle fortement face à certaines tâches. Ce qui les rapproche donc c'est d'une part la tension entre le fait d'être fortement lié à la nature et le besoin de revenir au moins temporairement vers la société et d'autre part l'absence presque totale de maîtrise des conventions sociales liées à ce mode de vie. Alors que les sept frères finissent par se plier aux attentes sociales, il ne semble pas que cela soit attendu du bûcheron. Ainsi, le groupe semble reprendre une image du monde paysan tel que décrit dans le roman de Kivi mais ne vient pas aux mêmes conclusions que lui.

« Metsämies »²¹² et son clip sont cités en exemple par Hoad et Whiting dans l'extrait suivant :

La performance ostensiblement « exagérée » de groupes tels qu'Amon Amarth de Suède, l'ensemble féroïen Týr ou Korpiklaani de Finlande distrait des manières dont la nordicité, et ses réalisations à travers le symbolisme Viking et païen, émerge comme une affirmation d'exclusivité ethnique. En imaginant le Viking comme une catégorie génétique ancestrale, le « passé commun » de la population nordique est construit comme une identité propre distincte des autres populations.²¹³

Le potentiel d'exclusion engendré par une représentation de personnes appartenant une seule ethnie, ce qui est souligné par Hoad, Whiting et par les chercheurs qu'ils citent dans les deux

²⁰⁹ KIVI, Alexis, « Metsämiehen Lauulu », *Kanervalva*, Helsinki, édition à compte d'auteur, 1866, pp. 57–58, <http://neba.finlit.fi/kivi/index.php?pagename=teokset-nimio&set=2398> (page consultée le 22/09/2022).

²¹⁰ *Metsämies* a pour sens littéral « homme de la forêt » mais il peut, selon le contexte, également signifier « bûcheron » ou bien « chasseur ».

Le poème ainsi que son adaptation en musique par Jean Sibelius ont été repris par Ensiferum dans la chanson « Finnish Medley », sortie sur un EP et ne faisant donc pas partie de notre corpus. SIBELIUS, Jean, *Metsämiehen Lauulu*, Op. 18 No. 5, 1899. Ensiferum, « Finnish Medley », *Dragonheads*, Spinefarm Records, 2006.

²¹¹ KIVI, Alexis, « Metsämiehen Lauulu », *op. cit.*, p. 57.

²¹² Korpiklaani, « Metsämies », *op. cit.*

²¹³ HOAD, Catherine, WHITING, Samuel, *op. cit.*

paragraphes précédant cet extrait, est indéniable. Pour autant, nous souhaitons apporter une nuance liée à notre cas. Là où des groupes tels qu’Amon Amarth ou Týr s’inspirent grandement de l’imaginaire lié aux Vikings pour mettre en scène une forme de masculinité renforcée, Korpiklaani met en avant un personnage masculin s’inspirant, dans cette chanson, non pas d’une tradition païenne mais de l’imaginaire de la ruralité développé notamment durant le romantisme national. Le personnage de Korpiklaani est montré sous un angle humoristique qui, certes, témoigne d’une certaine affection du groupe pour lui mais aussi d’une prise de distance par rapport à lui. Alors qu’Amon Amarth et Týr chantent les chansons données en exemple par Hoard et Whiting à la première personne, montrant une volonté certaine d’identification à leurs personnages, Korpiklaani décrit son bûcheron à la troisième personne. Il fait partie de leur paysage culturel mais il n’est pas question, à première vue, de lui ressembler.

Le cas du personnage mis en scène par Korpiklaani est justement intéressant du fait de sa différence avec les représentations masculines habituelles. Il permet de mettre en avant un type de personnage ainsi qu’un questionnement du rapport à la nature assez populaires dans la culture finlandaise. Nous pouvons par exemple en trouver des occurrences dans les livres du romancier Arto Paasilinna dont *Le lièvre de Vatanen*.²¹⁴ Ainsi, cette chanson de Korpiklaani ainsi que sa vidéo offrent un accès à une construction de finlandité connue localement, de manière certes adaptée au genre metal, au niveau international.

À travers ces trois cas, nous pouvons constater que les auteurs de la période du romantisme national ne sont pas des sources utilisées telles quelles par les groupes. Une réflexion se construit autour du message porté par les textes sources et ceux-ci sont adaptés à un contexte contemporain et artistique lié à l’œuvre de chacun des groupes. Chacun à leur manière, Turisas, Viikate et Korpiklaani montrent que la finlandité se construit par plusieurs niveaux de lecture des textes auxquels ils font référence ou auxquels leurs récits renvoient, directement ou non.

3.2.1.3 Considérations conclusives

Les cas que nous avons analysés ici montrent comment la littérature du romantisme national peut encore jouer un rôle significatif dans les constructions de finlandités dans le metal. Que ce soit à travers des références au *Kalevala*, aux œuvres de Zachris Topelius ou d’Aleksis Kivi, les identités sont construites en retravaillant les textes cités et en les adaptant au contexte artistique qui entoure les groupes.

²¹⁴ PAASILINNA, Arto, *Le lièvre de Vatanen*, traduit du finnois par Anne Colin du Terrail, Paris, Denoël, 1989.

En nous focalisant sur les références et les citations du *Kalevala*, nous avons d'abord pu confirmer un schéma de construction d'identité caractérisé par Charlotte Doesburg à travers l'utilisation de la figure du héros Lemminkäinen²¹⁵. Nous avons ensuite montré que les groupes réalisent une continuité de la tradition d'adaptation de la poésie orale finlandaise à travers leurs reprises. Enfin nous avons confirmé la place éminente du *Kalevala* dans la scène metal finlandaise, au point d'avoir marqué la carrière de certains groupes, dont les citations en musique de l'épopée sont elles-mêmes devenues des textes culturels repris par d'autres, ajoutant ainsi un niveau de richesse culturelle supplémentaire à la mise en scène de la poésie folklorique finlandaise.

À travers l'analyse de références et d'allusions à deux autres auteurs de la période du romantisme national finlandais, nous avons en premier lieu mis en évidence que des groupes sont tout à fait conscients du caractère émotionnel et épique des textes du romantisme national. Ils se servent de ces aspects pour adapter ces textes à l'esthétique metal, tout en partageant des éléments culturels et historiques locaux avec un public potentiellement étranger. En second lieu, nous avons montré que la citation de textes du romantisme national est à considérer en prenant en compte les différentes couches de significations données à ce texte et à son utilisation. Pour finir, nous avons contribué à la discussion sur les identités nordiques proposées par Catherine Hoad et Samuel Whiting en analysant une référence à un type de personnage issu et à la manière dont celui-ci est utilisé dans le metal mais aussi dans d'autres pans de la culture finlandaise contemporaine.

La littérature du romantisme national joue donc un rôle notable dans les constructions de finlandités de notre corpus. Les groupes ne se contentent cependant pas de reprendre ces textes de manière brute. Au contraire, ils en sélectionnent des extraits, les intègrent dans d'autres récits, forment des sens nouveaux avec ceux-ci et s'inscrivent dans une continuité d'adaptation, d'actualisation et de réappropriation de textes culturels nationaux. La littérature n'est pas le seul angle culturel du romantisme national jouant un rôle dans les constructions de finlandités de notre corpus. L'art pictural est également central, comme nous allons le développer dans le sous-chapitre suivant.

²¹⁵ DOESBURG, Charlotte, *op. cit.*, pp. 321–325.

3.2.2 L'art pictural : entre scènes emblématiques et paysage caractéristique

L'utilisation de références picturales inscrites dans le courant du romantisme national est un phénomène ancien dans la scène metal comme l'ont notamment démontré les travaux d'Aila Mustamo ou Imke von Helden.²¹⁶ En effet, ils sont apparus, notamment dans la scène metal nordique dès les années 1980 avec, par exemple, le cas de la couverture de l'album *Blood, Fire, Death*²¹⁷ (Sang, Feu, Mort), du groupe pionnier de black metal suédois Bathory, qui est une version tronquée de la peinture *Asgårdsreien*²¹⁸ du peintre norvégien Peter Nicolai Arbo. C'est par ailleurs dans la scène black metal scandinave que l'on retrouve les exemples les plus connus et les plus étudiés de ce phénomène. Du côté de la scène metal finlandaise, tandis qu'une attention certaine a été portée sur l'utilisation des références littéraires, principalement celles issues de la transcription de la poésie folklorique, peu de travaux se sont intéressés aux références picturales.

Dans la première section consacrée aux références à des peintures célèbres du romantisme national finlandais, nous analysons comment les groupes créent, à travers ces œuvres, des liens entre les constructions d'identités intimes et collectives et entre des identités et des imaginaires locaux et internationaux. Dans la seconde section, nous nous focalisons sur la charge symbolique des représentations picturales de paysages lacustres afin d'étudier comment un paysage devenu un archétype de l'espace naturel finlandais peut être utilisé pour perpétuer certaines formes de finlandités ou, au contraire, remettre en question cette identité et ses symboles.

3.2.2.1 Les peintures iconiques du romantisme national finlandais

Afin d'analyser la manière dont les groupes utilisent des peintures phares de l'éveil national finlandais, nous avons choisi deux cas de références à deux peintures du romantisme national finlandais, le clip « Amaranth »²¹⁹ (Amaranthe) de Nightwish et la couverture de l'album

²¹⁶ MUSTAMO, Aila, « *Yö, metsä, aika ennen kristinuskoo* » *Kotimaan ja kansakunnan representaatiot black metalissa ja folk metalissa Suomessa ja Norjassa*, op. cit., pp. 52–53. HELDEN, Imke von, *Norwegian Native Art. Cultural Identity in Norwegian Metal Music*, op. cit., pp. 62,116.

²¹⁷ Bathory, *Blood, Fire, Death*, Under One Flag, 1988.

²¹⁸ ARBO, Peter Nicolai, *Asgårdsreien*, 1872, huile sur canvas, 165 cm x 240,5 cm, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Oslo, <https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/NG.M.00258> (page consultée le 28/09/2022).

²¹⁹ JOKINEN, Antti, *NIGHTWISH - Amaranth (OFFICIAL MUSIC VIDEO)*, <https://youtu.be/GdZn7k5rZLQ?t=129> (page consultée le 04/11/2020).

Thalassic (Thalassique) d'Ensiferum. Bien que ces deux groupes puisent leur inspiration dans deux peintures et peintres différents, l'objectif de cette analyse est de démontrer comment les groupes parviennent à établir des liens entre les dimensions intime et collective, locale et internationale en se réappropriant ces œuvres.

La chanson « Amaranth »²²⁰ de Nightwish est le premier single tiré de l'album *Dark Passion Play*²²¹, qui a été doté d'un clip. Rendu célèbre pour être la première vidéo dans laquelle figure la personne qui était alors la nouvelle chanteuse du groupe, Anette Olzon, ce clip²²² nous intéresse ici pour sa référence très appuyée à la peinture d'Hugo Simberg (1873-1917), *Haavoittunut Enkeli*, (L'ange Blessé), présentée au public en 1903. *Haavoittunut Enkeli*²²³ met en scène, comme son titre l'indique, un ange blessé, au niveau de son aile gauche et ayant les yeux bandés, pouvant ainsi impliquer, comme dans l'interprétation du clip, une blessure aux yeux ou une forme de cécité :



Figure 1 : SIMBERG, Hugo, *Haavoittunut enkeli*, 1903, huile sur toile, 127 cm x 154 cm, Ateneum, Helsinki²²⁴

²²⁰ Nightwish, « Amaranth », *Dark Passion Play*, Nuclear Blast, 2007.

²²¹ Nightwish, *Dark Passion Play*, Nuclear Blast, 2007.

²²² JOKINEN, Antti, *op. cit.*

²²³ SIMBERG, Hugo, *Haavoittunut enkeli*, 1903, huile sur toile, 127 cm x 154 cm, Ateneum, Helsinki.

²²⁴ Source de l'image : <https://www.kansallisgalleria.fi/en/object/396251> (page consultée le 27/09/2022)

Cet ange est donc au premier plan de l'image, assis sur un brancard, un bouquet de perce-neige dans sa main droite et s'appuyant sur les bras du brancard. Il est porté par deux garçons habillés avec des vêtements sombres. Celui à l'avant de l'ange a les épaules rentrées et regarde devant lui tandis que le garçon à l'arrière semble regarder vers l'extérieur de la toile, quelque chose de plus haut que lui. Tous deux ont un air au moins solennel voire triste. Au second plan, nous voyons un sol sur lequel pousse quelques fleurs blanches ainsi qu'une étendue d'eau assez vaste en arrière-plan. Ce lieu pourrait se trouver près du centre de Helsinki, près de la baie nommée Töölönlahti.²²⁵

Avec le clip d'« Amaranth »²²⁶, Nightwish propose une interprétation de ce qui se passe avant et après la scène peinte par Simberg. La vidéo s'ouvre sur un paysage comportant de hautes montagnes laissant à penser que l'action n'est pas précisément située en Finlande. À 6 secondes apparaissent deux garçons, les futurs porteurs, qui sont plus âgés que ceux de la peinture. Leurs vêtements diffèrent également même s'ils rappellent des vêtements portés au tournant des 19^{ème} et 20^{ème} siècles. Ils sont en train de jouer au bord d'un cours d'eau lorsque le plus jeune des deux repère l'ange gisant sur des rochers dans le cours d'eau un peu plus loin. Bien que nous ne retrouvions pas la blessure à son aile gauche montrée sur la peinture, nous voyons d'abord des plans rapprochés sur le visage de l'ange, les yeux fermés desquels coule du sang. Ainsi, dans les plans suivants, en alternance avec des plans du groupe jouant la chanson, nous voyons les deux garçons transporter l'ange sur un brancard et qui a désormais un bandage sur les yeux, comme dans la peinture, notamment à 1 minute et 29 secondes. À deux minutes et 22 secondes, une nouvelle scène est révélée à travers des branches de bouleau et de pin où l'on voit les garçons portant toujours l'ange traverser une passerelle où se trouvent plusieurs personnes assez âgées qui regardent le convoi d'un œil méfiant voire mauvais. Plus tard, les garçons arrivent dans une petite maison en bois où l'ange est appuyé contre une table. Le plus jeune des deux garçons parvient alors à réveiller l'ange en lui touchant une aile. Alors qu'un groupe composé des personnes présentes sur la passerelle s'approche l'air vindicatif de la maison, une larme de sang lui coule du visage et elle est rattrapée par le même garçon qui l'a réveillé. Le groupe fait

²²⁵ Ateneum Art Museum, Ahlström collection, « The Wounded Angel » <https://artsandculture.google.com/asset/the-wounded-angel/WAHm6ruBFNfnLw?hl=fr> (page consultée le 12/05/2022).

KARHIO, Anne, « Seamus Heaney, Paul Durcan and Hugo Simberg's 'Wounded Angel' », dans *Nordic Irish Studies*, vol. 11, n°1, 2012, p. 28, <https://www.jstor.org/stable/41702618?seq=1&cid=pdf-reference#> (page consultée le 12/05/2022).

²²⁶ JOKINEN, Antti, *op. cit.*

irruption dans la maison, fait sortir de force les deux garçons et incendie la bâtisse. Alors que la maison brûle, le clip se termine sur l'envol de l'ange vers le ciel sous forme de lumière.

Bien que la vidéo nous donne davantage d'indication concernant ce qui se passe juste avant et juste après que deux garçons ont eu à transporter un ange sur un brancard, elle n'offre pas beaucoup plus de contexte concernant l'arrivée de l'ange sur terre ou encore la raison de la violence du groupe de personnes qui incendie la maison. Tout comme pour la peinture de Simberg, le scénario du clip de Nightwish est suffisamment ouvert pour que les spectateurs et spectatrices créent leur propre interprétation et les paroles de la chanson ne fournissent pas beaucoup plus d'explications sur ce qui est donné à voir.

Comme beaucoup de chansons de Nightwish, « Amaranth » est composée à l'aide de diverses sources d'inspiration construisant à la fois un récit et un univers inédit mais qui comporte suffisamment d'éléments culturels familiers à l'auditoire pour lui permettre de se l'approprier. La chanson commence par une référence à Saint Thomas, l'un des apôtres de Jésus dans la religion chrétienne, dès les deux premiers vers à travers la notion d'incrédulité :

Baptisé avec un nom parfait
Celui dont le cœur doute

*Baptized with a perfect name
The doubting one by heart*²²⁷

Cette référence sert d'une part de fil rouge à la chanson puisque le pré-refrain reprend l'idée de l'incrédulité dans le vers « *You believe but what you see* », (tu ne crois que ce que tu vois). D'autre part, ces deux vers servent à montrer que la chanson abordera en partie les sentiments de son auteur, Tuomas Holopainen, dont le prénom est la version finnoise de Thomas. C'est d'ailleurs sur ce premier point que l'on peut discerner un lien entre les paroles et la vidéo. Les deux abordent au moins sur un premier niveau de lecture, un sujet issu de la religion chrétienne. De plus, lorsque des plans du groupe en train de jouer apparaissent, certains membres regardent à plusieurs reprises la caméra, et donc la personne regardant la vidéo, tandis que d'autres ne la regardent pas vraiment. Une exception à cela concerne Tuomas Holopainen qui ne regarde la caméra qu'à un seul moment sur les presque quatre minutes de vidéo, à savoir entre les deux premiers vers cités ici, entre les secondes trente-neuf et quarante, ayant donc pour effet d'insister, certes brièvement, sur son implication dans le récit.

²²⁷ Nightwish, « Amaranth », *op. cit.* Genius, « Amaranth », <https://genius.com/Nightwish-amaranth-lyrics> (page consultée le 13/05/2022).

Tandis que les deux premiers couplets semblent décrire les luttes internes du personnage de Thomas/Tuomas, le pré-refrain et le refrain semblent s'adresser à un public plus général caractérisé par l'utilisation du pronom « you », (tu). Le refrain reste assez cryptique :

Caresse-la, la pluie qui Jamais ne Disparaît dans ton cœur
Les larmes de la peine blanche comme neige
Caresse-la, l'amarante cachée
Dans un pays de l'aube

*Caress the one, the Never-Fading rain in your heart
The tears of snow-white sorrow
Caress the one, the hiding amaranth
In a land of the daybreak*²²⁸

Plusieurs sens peuvent être donnés à ces invitations, par exemple un conseil de profiter de l'instant présent, de « cueillir le jour » pour citer le proverbe latin *carpe diem*, qui ici deviendrait le fait de caresser une fleur, ou encore le fait d'accepter nos émotions, comme la peine et ainsi en tirer du positif potentiellement symbolisé par l'amarante cachée. Le nom « amarante » pouvant également désigner une fleur imaginaire de fanant jamais ou symboliser l'immortalité ou l'éternité,²²⁹ la chanson pourrait alors être comprise comme un invitation à dépasser une limite pour atteindre quelque chose transcendant la condition humaine. En effet, que ce soit dans les paroles ou dans la vidéo, il semble se dégager une invitation à ne pas s'arrêter à la première difficulté venue. Il faut accepter la peine pour trouver la fleur d'un côté et il faut de l'autre dépasser la crainte suscitée par l'arrivée d'un être surnaturel parmi les humains pour potentiellement bénéficier de sa présence. Enfin, que ce soit dans la peinture à laquelle la vidéo fait référence où dans la chanson, nous retrouvons comme thème commun, en plus du domaine religieux la symbolique des fleurs, avec le perce-neige chez Simberg et l'amarante chez Nightwish.

La finlandité construite à travers cette référence peut être interprétée, de manière évidente, de plusieurs façons. Elle n'est pas anodine, d'une part parce qu'elle a lieu dans une vidéo sortie un an après l'élection de *Haavoittunut Enkeli* comme peinture préférée des finlandais, lui conférant une charge symbolique nationale conséquente.²³⁰ Du fait de sa popularité internationale, le groupe se fait alors le relais d'un texte culturel finlandais important. D'autre part, le groupe, à travers ce premier clip de l'album *Dark Passion Play*, présente sa nouvelle chanteuse, Anette

²²⁸ Nightwish, « Amaranth », *op. cit.* Genius, « Amaranth », *op. cit.*

²²⁹COSTEA, Mihai, TARDIF, François J., « The name of the amaranth: histories of meaning », dans *SIDA, Contributions to Botany*, 20/3, 2003, p. 1078, <https://www.jstor.org/stable/41968150> (page consultée le 28/05/2022).

²³⁰ KARHIO, Anne, *op. cit.*

Olzon, de nationalité suédoise et qui remplace Tarja Turunen, chanteuse finlandaise. Le groupe étant un représentant important de la scène metal finlandaise²³¹, il ne serait pas étonnant que, dans ce contexte, il cherche à souligner sa finlandité à travers une référence appuyée à cette peinture en particulier.

Enfin, nous pouvons constater une similitude dans les volontés artistiques de Simberg et Holopainen. Concernant la peinture *Haavoittunut Enkeli*²³², le musée Ateneum qui la détient actuellement écrit :

Cette peinture [...] parle à la personne qui la regarde en d'innombrables manières – il y a autant d'interprétations qu'il y a de personnes qui la regardent. C'est probablement exactement l'intention de l'artiste, car lorsqu'il a exposé la peinture pour la première fois, il y avait simplement un long trait là où il y aurait dû avoir un titre.²³³

À cela, la chercheuse finlandaise en littérature de langue anglaise, Anne Karhio ajoute :

Quelque chose à propos de l'indéfinissable registre émotionnel et symbolique de l'image de Simberg a semblablement touché plus de Finlandais que quoi que ce soit d'autre parmi les choix les plus évidents pour la [peinture] favorite de la nation²³⁴

Ainsi, malgré des éléments symboliques forts tels que l'ange et son lien avec la religion chrétienne et donc la spiritualité, son bouquet de perce-neige marquant le renouveau de la flore après l'hiver, la jeunesse apparente des trois personnages de ce tableau pouvant, possiblement, souligner une certaine innocence, cette peinture de Simberg est aujourd'hui comprise comme étant suffisamment forte pour éveiller des émotions chez la personne qui la regarde tout en étant assez vague quant au sens qu'elle porte pour que chacun et chacune se crée sa propre interprétation de l'œuvre. Cette lecture de *Haavoittunut enkeli*²³⁵ rappelle fortement celle faite des chansons de Nightwish. En effet, dans son article sur la relation de la communauté mondiale de fans du groupe avec l'album *Imaginaerum*, sorti juste après *Dark Passion Play*, Toni-Matti Karjalainen écrit des productions de Nightwish qu'elles

nourrissent typiquement des histoires universelles auxquelles on peut s'identifier, en dépit des origines culturelles ou démographiques du ou de la fan. Malgré les nuances

²³¹ Voir WEAVER, James, « Le metal finlandais : un succès mondial », <https://finland.fi/fr/culture/le-metal-finlandais-un-succes-mondial/> (page consultée le 16/05/2022).

²³² SIMBERG, Hugo, *Haavoittunut enkeli*, op. cit.

²³³ Ateneum Art Museum, Ahlström collection, « The Wounded Angel », op. cit.

²³⁴ KARHIO, Anne, op. cit. p. 28, <https://www.jstor.org/stable/41702618?seq=1&cid=pdf-reference#> (page consultée le 12/05/2022).

²³⁵ SIMBERG, Hugo, *Haavoittunut enkeli*, op. cit.

et la richesse des détails dans les chansons, l'ossature des histoires traite souvent de thèmes universels basiques et de polarités émotionnelles.²³⁶

De plus, en s'appuyant sur des interviews de Tuomas Holopainen dont celles qu'il a lui-même menées, Karjalainen souligne que l'auteur des paroles de Nightwish a « également laissé plusieurs aspects inexpliqués comme il le fait d'habitude afin de donner aux fans de l'espace pour leurs propres interprétations. »²³⁷

Ainsi, au-delà de la symbolique nationale forte, cette référence de Nightwish à Hugo Simberg est également à envisager dans un contexte de convergence artistique où des symboles notables et des émotions fortes sont suscitées par les œuvres produites tout en laissant suffisamment de liberté au public pour qu'il crée sa propre interprétation des textes, bien que le clip ajoute des éléments narratifs tels que des personnages inexistant dans la peinture de Simberg.

Nous allons maintenant analyser une référence à une peinture au sens bien plus évident, mais dont le contexte d'utilisation est tout aussi intéressant, la couverture de l'album *Thalassic*²³⁸ d'Ensiferum.

*Thalassic*²³⁹ (Marin) est le dernier album sorti par le groupe Ensiferum au moment de la rédaction de ce travail. Bien que son titre fasse référence au mot du grec ancien « *θάλασσα* », translittéré « thalassa » et signifiant « mer », c'est *Sammon puolustus*, 'La défense du Sampo', peinte par Akseli Gallen-Kallela (1865-1931), achevée en 1896 qui a servi de source d'inspiration pour la couverture de l'album.

La peinture représente donc le chant 43 du *Kalevala* que nous avons mentionné plus haut avec l'analyse d'Omnium Gatherum²⁴⁰. Gallen-Kallela met en scène ce qui se passe juste après que Lemminkäinen ait prononcé en vain les paroles pour faire tomber les soldats des ailes de Louhi et qu'elle y ait répondu. Lönnrot décrit l'intervention couronnée de succès de Väinämöinen comme suit :

Le ferme vieux Väinämöinen,
le sage éternel,

²³⁶ KARJALAINEN, Toni-Matti, « Ride Between Hell and Paradise: Imaginaerum as Mental Anchoring Place for the Global Nightwish Fan Community », dans VARAS-DÍAZ, Nelson, SCOTT, Niall, *Heavy Metal Music and the Communal Experience*, Lanham / Boulder, New York / Londres, Lexington Books, 2016, p. 66.

²³⁷ KARJALAINEN, Toni-Matti, « Ride Between Hell and Paradise: Imaginaerum as Mental Anchoring Place for the Global Nightwish Fan Community », *Ibid.*, p. 67.

²³⁸ Ensiferum, HAVANCSAK, Gyula, *Thalassic*, Metal Blade Records, 2020.

²³⁹ Ensiferum, *Thalassic*, Metal Blade Records, 2020.

²⁴⁰ Voir section « [Le Kalevala : une source incontournable](#) ».

devina qu'il était temps,
 sentit que le moment allait venir,
 Tira déjà la pagaie hors de l'eau,
 l'écharde de chêne de la petite vague ;
 cogna la créature avec,
 frappa les serres de l'aigle :
 Plusieurs serres tombèrent en miettes,
 Ne restait plus qu'un seul doigt de corne.
 Les hommes tombèrent des ailes

*Vaka vanha Väinämöinen,
 tietäjä iän-ikuinen,
 arvasi ajan olevan,
 tunsu hetken tulleheksi.
 Jo veti melan merestä,
 tammen lastun lainehesta;
 sillä kalhaisi kavetta,
 iski kynsiä kokolta
 muut kynnet meni muruiksi,
 jäi yksi sakarisormi.
 Pojat siiviltä putosi²⁴¹*

Sur la peinture de Gallen-Kallela, nous voyons que Väinämöinen, notamment représenté par ses cheveux et sa barbe blancs et longs caractéristiques s'apprête à frapper Louhi et que, contrairement au texte de Lönnrot, il n'est pas armé d'une pagaie mais d'une épée :



Figure 2 : GALLEN-KALLELA, Akseli, *Sammon puolustus*, 1896, tempera sur canevas, 122 cm x 125 cm, Turun taidemuseo, Turku.²⁴²

²⁴¹ LÖNNROT, Elias, *Kalevala*, op. cit., p. 298.

²⁴² Source de l'image : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sammon_puolustus.jpg (page consultée le 04/11/2020).

Le statut de meneur de Väinämöinen y est également représenté de plusieurs manières. Tout d'abord, apparaissant vers le coin supérieur gauche de l'image, il est le personnage que l'on identifie en premier, bien que les différentes armes pointent et donc entraînent toutes le regard vers son adversaire. De plus, il se détache du reste des guerriers par sa position isolée du groupe et son épée, différent des autres personnages armés principalement de lances. En outre, bien que des lances transpercent déjà ses flancs, c'est Väinämöinen uniquement que Louhi regarde. La ligne des regards de ces deux personnages montre d'ailleurs qu'ils sont présentement en train de s'affronter l'un l'autre et que les autres ne jouent qu'un rôle secondaire à cet instant du récit. Enfin, ses talents de meneur sont soulignés par le fait qu'il soit capable de se battre tout en dirigeant ce bateau, et donc ses guerriers.

La version de la couverture de l'album d'Ensiferum, réalisée par le graphic designer hongrois Gyula Havancsák, diffère également de son modèle :

Figure 3 : Ensiferum, HAVANCSAK, Gyula, Thalassic, Metal Blade Records, 2020.²⁴³

Comme le suggère la disposition des personnages, ce n'est plus Väinämöinen qui est le centre de l'attention de cette image mais Louhi dont le corps occupe principalement le quart gauche de l'image et dont les ailes recouvrent, même partiellement repliées, la majorité de la partie supérieure de la couverture, laissant à peine la place pour le logo du groupe au-dessus de ses

²⁴³ Source de l'image : Ensiferum Official Site, <https://ensiferum.com/> (page consultée le 26/05/2022).

ailles. Contrairement à la peinture de Gallen-Kallela, son regard ne se dirige pas non plus vers son rival mais vers l'objet qui est au centre de l'image. À première vue difficilement identifiable, cet objet en forme de tonnelet reposant sur des pieds semble être fait dans un métal doré et être entouré de cordages. Le caractère indéfinissable de cet objet mène donc l'observateur ou l'observatrice à penser au Sampo dont la forme et la nature ne sont pas définies. En suivant une ligne de lecture diagonale partant du quart supérieur gauche de l'image vers le quart inférieur droit, nous pouvons voir que le second personnage clé est la figure symbolique du groupe, décrite notamment par Hannu Tolvanen, chercheur en histoire de la musique populaire, comme une représentation caricaturale de Väinämöinen.²⁴⁴ Comme dans la peinture de Gallen-Kallela, le Väinämöinen d'Ensiferum diffère de celui de Lönnrot, notamment par son équipement de guerrier qui ne correspond pas à ses attributs usuels²⁴⁵. L'action mise en scène sur la pochette est plus difficile à situer dans le chant 43. Bien que l'illustration reprenne une partie significative de la composition de la peinture de Gallen-Kallela, Väinämöinen adopte ici une attitude défensive face à Louhi, élevant son bouclier entre son visage et elle. Sur la pochette de *Thalassic*, Louhi n'a presque plus de traits humains sur sa tête. Seules ses pattes ont une forme anthropomorphique, ressemblant davantage à des bras et des mains qu'à des serres. En outre, elle ne porte plus ses soldats sur ses ailes et le bracelet qu'elle porte sur sa patte, ou son bras, droit(e) rappelle notamment les bijoux d'inspiration méditerranéenne. Ainsi, son aspect monstrueux associé avec cet ornement et le titre de l'album rappelle également les créatures de la mythologie grecques mélangeant des attributs physiques de femmes et d'oiseaux comme les sirènes ou les harpies. Par ce syncrétisme, la pochette illustre les sources d'inspiration principales de l'album : le thème de la mer et les mythologies grecque et finnoise, comme le montrent par exemple les titres « Seafarer's dream »²⁴⁶, « Andromeda »²⁴⁷ et « The Defense of the Sampo »²⁴⁸.

Les constructions de finlandité sont donc diverses sur cette couverture d'album. Une fois encore, nous assistons à la présentation d'une double référence à la culture finlandaise et, dans ce cas précis, à deux textes culturels majeurs du romantisme national finlandais que sont

²⁴⁴ TOLVANEN, Hannu, « The Quiet Past and the Loud Present: the Kalevala and Heavy Metal », dans *Volume !*, 5/2, 2006, par. 33, DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.498> (page consultée le 19/05/2022).

²⁴⁵ TOLVANEN, Hannu, *Ibid.*, par. 27.

²⁴⁶ Ensiferum, « Seafarer's Dream », *Thalassic*, Metal Blade Records, 2020.

²⁴⁷ Ensiferum, « Andromeda », *Thalassic*, Metal Blade Records, 2020.

²⁴⁸ Ensiferum, « The Defense of the Sampo », *Thalassic*, Metal Blade Records, 2020.

*Sammon Puolustus*²⁴⁹ et le *Kalevala*²⁵⁰. Cette double référence est d'ailleurs reprise, de manière certes plus ténue, dans la chanson « The Defense of the Sampo »²⁵¹, ‘La défense du Sampo’ puisque le narrateur, Väinämöinen, mentionne « nos épées brandies », sans faire de mention de pagaie, modifiant ainsi également la représentation de Gallen-Kallela qui montre des lances et une hache. Pour autant, le drapeau finlandais d’ordinaire aisément identifiable sur l’umbo du bouclier du personnage de Väinämöinen sur les couvertures d’album d’Ensiferum est nettement moins mis en avant sur la couverture de *Thalassic*²⁵². En effet, le jeu des lumières ne permet pas d’en discerner les couleurs. Cela a pour effet d’atténuer l’encrage géographique de l’histoire racontée par l’illustration. De plus, le titre et le bijou de Louhi rappellent davantage un contexte méditerranéen que le public pourrait situer dans un contexte mythologique antique de par l’utilisation d’un mot issu du grec ancien. Ainsi, en adaptant le sujet de *Sammon puolustus*²⁵³ dans un cadre temporel antique et méditerranéen, ainsi qu’en rassemblant des chansons sur les thèmes des mythologies grecques et finnoises autour du sujet central de la mer, le groupe porte différents textes culturels finlandais au même niveau que la mythologie grecque. Cette association montre également comment ce groupe finlandais parvient à faire coexister des références locales et étrangères dans un imaginaire cohérent participant, à travers l’ajout de particularités esthétiques propres au genre, à la construction de l’imaginaire du metal. Enfin, telle une image inversée de la cohérence de ce syncrétisme, cette association montre une tension artistique entre le fait de s’appuyer sur des textes culturels à la valeur nationale forte et qui ont déjà été adaptés par plusieurs artistes²⁵⁴ et ainsi de participer à cet échange artistique local et le fait d’utiliser des motifs étrangers, permettant aussi de toucher un public qui n’aurait pas connaissance de ces références finlandaises.

À travers l’analyse de ces deux cas, nous avons montré en quoi l’utilisation de références picturales du romantisme national n’est pas exclusive à la scène black metal scandinave, bien qu’elle ait joué un rôle pionnier dans ce domaine. De plus, que ce soit pour Nightwish ou pour

²⁴⁹ GALLEN-KALLELA, Akseli, *Sammon puolustus*, 1896, tempera sur canevas, 122 cm x 125 cm, Turun taidemuseo, Turku, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sammon_puolustus.jpg (page consultée le 04/11/2020).

²⁵⁰ LÖNNROT, Elias, *Kalevala*, Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1849 (2e éd.).

²⁵¹ Ensiferum, « The Defense of the Sampo », *op. cit.* Encyclopaedia Metallum, « Thalassic », <https://www.metal-archives.com/albums/Ensiferum/Thalassic/846726> (page consultée le 20/08/2022).

²⁵² Ensiferum, HAVANCSAK, Gyula, *op. cit.*

²⁵³ GALLEN-KALLELA, Akseli, *Sammon puolustus*, *op. cit.*

²⁵⁴ VALKONEN, Markku, *L’art finlandais au fil des âges*, traduit du finnois par Paul Parant, Helsinki, Otava, 1992, p. 89.

Ensiferum, il ne s'agit pas, contrairement au cas cité en introduction de Bathory, d'une simple reprise de la peinture originale. Les deux groupes ont apporté une dimension narrative supplémentaire aux sujets et aux peintures auxquelles ils font référence. Cela permet dans un cas d'illustrer une convergence artistique avec l'œuvre de départ et dans l'autre d'inscrire l'œuvre d'origine, sa source d'inspiration et son récit dans un autre contexte narratif.

Chez Nightwish, l'adaptation vidéo de la peinture de Simberg permet, avec l'appui des paroles, de donner une dimension plus universelle à cette œuvre, tout en exprimant un attachement fort à un symbole national finlandais. Concernant Ensiferum, l'adaptation de la peinture de Gallen-Kallela permet de créer un syncrétisme entre les mythologies finnoise et grecque, offrant ainsi un nouvel accès à l'œuvre, notamment pour un public étranger.

Ainsi, là où les groupes de black metal semblent utiliser ces références dans une optique de repli sur leur propre culture, les deux cas analysés ici montrent une tendance différente vers l'ouverture des symboles nationaux à des contextes et un public plus vastes tout en entretenant une continuité artistique locale.

Dans la section suivante, nous allons nous focaliser sur la manière dont les paysages peints durant le romantisme national ont influencé la vision et la mise en scène des paysages dans notre corpus.

3.2.2.2 La charge symbolique des paysages lacustres

Les scènes emblématiques du romantisme national analysées dans le chapitre précédent représentent des sujets variés mais, concernant les paysages, c'est davantage l'uniformité de leur composition qui ressort dans les visuels de notre corpus. En effet, les œuvres picturales du romantisme national ont régulièrement mis en avant des paysages lacustres ou maritimes, bordés de forêts, en apparence vierges de toute modification humaine et observés depuis un lieu généralement élevé.²⁵⁵ Malgré cette homogénéité de composition, les groupes parviennent à véhiculer des constructions variées de finlandité en s'inspirant des représentations de ce motif paysager, comme l'illustrent les deux cas que nous allons analyser dans cette section, le clip²⁵⁶

²⁵⁵ LUKKARINEN, Ville, « Kansallismaisemaa rakentamassa », dans SEDERHOLM, Helena, HANKA, Heikki, KIVIRINTA, Marja-Terttu *et al.* (éds.), *Pinx.: maalaustaide Suomessa. Maalta kaupunkiin*, Espoo, Weilin + Göös, 2002, pp. 19–21.

²⁵⁶ LAHTELA, Aapo, RANTA, Vesa, Century Media Records, *INSOMNIUM - Heart Like A Grave (OFFICIAL VIDEO)*, <https://youtu.be/Xy5KAHD2uak> (page consultée le 25/05/2022).

de la chanson « Heart Like a Grave »²⁵⁷, ‘Cœur comme une tombe’ d’Insomnium et la couverture²⁵⁸ de l’album *Lauluja Suomesta*²⁵⁹, ‘Des chansons de Finlande’, du groupe Timo Rautiainen & Trio Niskalaukaus.

La vidéo²⁶⁰ de la chanson « Heart Like a Grave »²⁶¹ d’Insomnium est composée de plans alternés entre l’histoire d’un homme âgé vivant dans une ferme isolée entourée de forêts ainsi que d’un plan d’eau et qui semble se remémorer des moments de sa vie, et la vue du groupe jouant en haut d’une colline couverte d’arbres et bordée par un lac. Les paroles, chantées à la première personne, semblent décrire ce que se dit l’homme tout en se remémorant avec mélancolie et nostalgie son passé. Une part importante de temps dans la vidéo est laissée à ce paysage, que ce soit dans la partie récit ou dans la partie du groupe, et des plans larges de la forêt bordée par l’eau servent parfois même de transition entre les deux. L’insistance portée sur le cadre naturel mène à penser qu’il conditionne le récit et les pensées chantées. Il est la seule constante et il est également ce qui reste après la dernière apparition du groupe et des personnages puisque la vidéo se termine, avant les crédits, par un plan au niveau de l’eau avec la forêt en fond. Par conséquent, le paysage lacustre et forestier est ici le lieu où l’intimité se construit et se met en scène, et où la frontière entre l’intimité du récit et l’intimité du groupe semblent se confondre.

Fait assez rare pour un clip de heavy metal, les lieux de tournage sont mentionnés dans la description sous la vidéo : Koli, en Carélie du Nord, pour le groupe et Vaala, en Ostrobotnie du Nord, pour la partie narrative. L’insistance marquée sur le paysage et le fait de préciser où la vidéo a été tournée souligne plus encore l’importance du lieu. De plus, le choix de Koli, et la composition des plans paysagers rappellent fortement de nombreux tableaux du peintre Eero Järnefelt (1863-1937) réalisés dans cette région. Järnefelt est l’un des peintres finlandais les plus célèbres de la fin du 19^{ème} siècle et du début du 20^{ème} siècle.²⁶² Il a effectué plusieurs

²⁵⁷ Insomnium, « Heart Like a Grave », *Heart Like a Grave*, Century Media Records, 2019.

²⁵⁸ Timo Rautiainen & Trio Niskalaukaus, ANTTONEN, Tommi, *Lauluja Suomesta*, Sakara Records, 2017. Encyclopaedia Metallum, « Lauluja Suomesta », <https://www.metal-archives.com/images/6/8/0/5/680500.jpg?0751> (page consultée le 25/05/2022).

²⁵⁹ Timo Rautiainen & Trio Niskalaukaus, *Lauluja Suomesta*, Sakara Records, 2017.

²⁶⁰ LAHTELA, Aapo, RANTA, Vesa, Century Media Records, *op. cit.*

²⁶¹ Insomnium, « Heart Like a Grave », *op. cit.*

²⁶² KONTTINEN, Riitta, « Järnefelt Eero », <https://kansallisbiografia.fi/kansallisbiografia/henkilo/3497> (page consultée le 25/05/2021).

voyages à Koli dont il a peint les espaces naturels environnants dans une centaine de travaux²⁶³ dont *Maisema Koliilta*, ‘Paysage de Koli’, achevée en 1928²⁶⁴ :



Figure 4 : JÄRNEFELT, Eero, *Maisema Koliilta*, 1928, huile sur canevas, 125,5 cm x 196 cm, Ateneum, Helsinki.²⁶⁵

Dans le clip d’*Insomnium*, le paysage de Koli apparaît à partir de la 18^{ème} seconde²⁶⁶ et il est présent de manière presque constante pendant la première minute, jusqu’à ce que le chant arrive et que les personnages du récit montré parallèlement au groupe apparaissent. Dès cette première minute, nous pouvons observer les similitudes importantes existant entre les travaux de Järnefelt, dont *Maisema Koliilta* de 1928²⁶⁷, et les images du clip. Les deux représentations sont faites à partir d’un point d’observation surélevé par rapport au lac, où se trouvent de petites îles au second plan, une étendue forestière où apparaissent des rochers au premier plan ainsi que le jeu d’ombres et de lumière créé par le soleil et les nuages sur le paysage, comme il est par exemple possible de voir à 49 secondes de la vidéo.²⁶⁸

²⁶³ WAENERBERG, Annika, « Yhden aiheen maalarit », dans SEDERHOLM, Helena, HANKA, Heikki, KIVIRINTA, Marja-Terttu *et al.* (éds.), *Pinx.: maalaustaide Suomessa. Maalta kaupunkiin*, Espoo, Weilin + Göös, 2002, p. 79.

²⁶⁴ La date d’achèvement de la peinture est importante car plusieurs travaux de Järnefelt portent ce nom

²⁶⁵ Source de l’image : <https://www.kansallisgalleria.fi/fin/object/506760> (page consultée le 25/05/2021).

²⁶⁶ LAHTELA, Aapo, RANTA, Vesa, Century Media Records, *op. cit.*

²⁶⁷ La date d’achèvement de la peinture est importante car plusieurs travaux de Järnefelt portent ce nom.

²⁶⁸ LAHTELA, Aapo, RANTA, Vesa, Century Media Records, *op. cit.*

Le groupe mêle donc un récit de nature intime – chanté à la première personne et ayant pour sujet une personne faisant un bilan de sa vie avec mélancolie – et un paysage popularisé notamment grâce aux nombreux travaux picturaux réalisés par Eero Järnefelt et devenu ainsi caractéristique de la région de la Carélie du Nord, dont le groupe est originaire. En utilisant cette composition de paysage particulière, le groupe illustre l’impact encore important des œuvres picturales du romantisme national dans les représentations contemporaines du paysage finlandais. De plus, le groupe construit une identité finlandaise intimement liée à l’espace naturel local, et, dans ce cas, régional, perpétuant ainsi ce mode de représentation de la finlandité qui est donc utilisé depuis la période du romantisme national. Le groupe s’inscrit ainsi pleinement dans une forme de stéréotype par l’utilisation de ce paysage et par le ton mélancolique des paroles et de la vidéo. En effet, sur le site officiel du groupe, l’album est décrit comme « un tour de force épique de la mélancolie finlandaise, puisant son inspiration des contes, des paroles et des poèmes les plus lugubres du nord ». ²⁶⁹ Au-delà des emphases liées au caractère promotionnel de cette description, elle montre le lien qui existe pour le groupe entre la nationalité finlandaise et la mélancolie.

La couverture de l’album de Timo Rautiainen & Trio Niskalaukaus sorti en 2017, *Lauluja Suomesta* ²⁷⁰, ‘Des chansons de Finlande’, a été réalisée à partir d’une photo d’un paysage également composé d’un lac bordé par une forêt vu depuis un point rocheux élevé :

²⁶⁹ Insomnium, « Band », <https://insomnium.net/band/> (page consultée le 26/05/2022).

²⁷⁰ Timo Rautiainen & Trio Niskalaukaus, *Lauluja Suomesta*, *op. cit.*

*Figure 5 : Timo Rautiainen & Trio Niskalaukaus, ANTTONEN, Tommi, Lauuluja Suomesta, Sakara Records, 2017.*²⁷¹

Bien que cette couverture ne comporte ni le nom du groupe ni le titre de l'album, c'est la photo qui les illustre. D'une part, en montrant une composition emblématique de la peinture de paysages finlandais du romantisme national et dont l'impact est encore visible présentement, il est aisé, pour un public averti de reconnaître que l'album se focalise ainsi sur la Finlande. D'autre part, cet homme vu de dos est certainement Timo Rautiainen, fondateur du groupe, et la pioche qu'il porte rappelle le logo du groupe composé d'une pioche et d'une pelle qui se croisent.

À première vue, le groupe semble suivre une démarche artistique similaire à celle d'Insomnium en utilisant ce paysage pour aborder le sujet de l'identité. Afin de comprendre le sens de cette couverture, il est crucial de se pencher sur les chansons que l'album contient et notamment sur la chanson « Suomi sata vuotta », 'Les cent ans de la Finlande'. Alors que l'association de cette couverture et du titre de la chanson pourraient mener l'auditoire à penser qu'il s'agit d'une célébration du centenaire de l'indépendance de la Finlande, c'est en réalité une critique du racisme existant dans le pays. Dans le premier couplet, le groupe compare ainsi le fait de vouloir

²⁷¹ Source de l'image : Discogs, «Timo Rautiainen & Trio Niskalaukaus – Lauuluja Suomesta », <https://www.discogs.com/fr/master/1261921-Timo-Rautiainen-Trio-Niskalaukaus-Lauuluja-Suomesta/image/SW1hZ2U6MzExMDAwODY=> (page consultée le 28/09/2022).

appartenir au « [Ku Klux K]lan », que le groupe qualifie de « groupe d’hommes lâches »²⁷², à une bêtise puérile. En effet, la personne que le narrateur décrit vole « les ciseaux préférés de maman »²⁷³ et se fabrique un costume avec des draps volés dans une armoire et avec un bout de carton.²⁷⁴ Dans le cas de « Suomi sata vuotta »²⁷⁵ la Finlande est, implicitement, mentionnée pour des raisons négatives et le groupe indique qu’il faut avoir honte de cela en ouvrant le refrain par les vers suivants :

Oui putain on doit encore avoir honte
Maintenant qu’on a mentionné la Finlande

*Kyllä saatana saa taas hävetä
Nyt Suomi mainittiin*²⁷⁶

Plus loin dans le refrain, les personnes décrites sont comparées à des singes incapables de réfléchir, affirmant un peu plus la prise de position du groupe vis-à-vis de celles-ci. Dans le second couplet, d’autres symboles de la nation finlandaise sont cités afin de montrer l’utilisation négative qui en est faite au moment où la chanson est chantée. Ainsi, une personne portant le drapeau finlandais hurle qu’il faut construire une barrière à la frontière tandis qu’une autre portant un t-shirt avec le lion des armoiries nationales suggère qu’il faut d’abord aller chercher de l’alcool avant.²⁷⁷ Après ce couplet viennent à nouveau le refrain puis un pont chanté en voix saturée dont le message fait référence au début de l’indépendance de la Finlande en ces termes :

Tout cela est vrai maintenant
Ça ne l’était pas il y a cent ans

*Tämä kaikki nyt totta on
Eikä sata vuotta sitten*²⁷⁸

Ce passage indique une conscience des éléments symboliques rappelés dans cette chanson et, par extension, sur la couverture de cet album. Les mêmes symboles nationaux sont utilisés présentement et durant le romantisme national. Pour autant, les symboles ont, d’après le groupe,

²⁷² « *Ryhmään miesten pelkurimaisten* », Timo Rautiainen & Trio Niskalaukaus, « Suomi sata vuotta », *Lauluja Suomesta*, Sakara Records, 2017. Encyclopaedia Metallum, « *Lauluja Suomesta* », *op. cit.*

²⁷³ « *äidin lempisakset* », Timo Rautiainen & Trio Niskalaukaus, « Suomi sata vuotta », *op. cit.* Encyclopaedia Metallum, « *Lauluja Suomesta* », *op. cit.*

²⁷⁴ Timo Rautiainen & Trio Niskalaukaus, « Suomi sata vuotta », *op. cit.* Encyclopaedia Metallum, « *Lauluja Suomesta* », *op. cit.*

²⁷⁵ Timo Rautiainen & Trio Niskalaukaus, « Suomi sata vuotta », *op. cit.* Encyclopaedia Metallum, « *Lauluja Suomesta* », *op. cit.*

²⁷⁶ Timo Rautiainen & Trio Niskalaukaus, « Suomi sata vuotta », *op. cit.* Encyclopaedia Metallum, « *Lauluja Suomesta* », *op. cit.*

²⁷⁷ Timo Rautiainen & Trio Niskalaukaus, « Suomi sata vuotta », *op. cit.* Encyclopaedia Metallum, « *Lauluja Suomesta* », *op. cit.*

²⁷⁸ Timo Rautiainen & Trio Niskalaukaus, « Suomi sata vuotta », *op. cit.* Encyclopaedia Metallum, « *Lauluja Suomesta* », *op. cit.*

changé de signification et sont désormais utilisés par des personnes qui voient la Finlande comme une nation à protéger de l'arrivée d'autres populations.

Alors qu'Insomnium perpétue une forme de finlandité construite depuis le 19^{ème} siècle à travers son clip, Timo Rautiainen & Trio Niskalaukaus remet en question l'utilisation des symboles nationaux. Après l'analyse de la chanson « Suomi sata vuotta »²⁷⁹, nous pouvons conclure que l'album et sa couverture ne mentionnent pas la Finlande et sa population sans un certain recul. Ainsi, la présence d'un homme portant une pioche au premier plan peut, en plus de faire référence au groupe, être comprise comme une volonté de casser l'harmonie apparente de ce paysage et de sa charge symbolique. Enfin, une différence importante entre ces références et les œuvres dont elles s'inspirent est à souligner. À l'inverse des peintures du romantisme national où l'humain n'est pas montré sur les peintures afin de souligner le caractère intact de la nature, tant chez Insomnium que chez Timo Rautiainen & Trio Niskalaukaus, les artistes se mettent en scène dans cette nature. Ils font partie de celle-ci autant qu'elle fait partie de leurs constructions de finlandité.

3.2.2.3 Considérations conclusives

Dans les quatre cas analysés dans ce sous-chapitre, nous avons montré l'importance de l'art pictural du romantisme national dans la manière dont les groupes construisent, mettent en scène et discutent la finlandité.

Nous avons d'abord analysé la manière dont les artistes reprennent des œuvres emblématiques de cette période pour les adapter à leur propre démarche artistique, conjuguant identité locale et internationale d'une part, intime et collective d'autre part. Ils perpétuent et transmettent une partie de la tradition culturelle finlandaise née au tournant des 19^{ème} et 20^{ème} siècles tout en ouvrant ces textes à un public plus vaste et à d'autres mises en scène.

Dans un second temps, nous avons montré comment un paysage considéré comme représentatif de la Finlande peut être utilisé dans une démarche de maintien de certaines représentations de la finlandité, notamment caractérisée par les sentiments de nostalgie et de mélancolie, et par son lien avec cet environnement. Ce même paysage, par sa valeur symbolique, peut également

²⁷⁹ Timo Rautiainen & Trio Niskalaukaus, « Suomi sata vuotta », *op. cit.*

être utilisé pour critiquer les emblèmes de la nation finlandaise ainsi que l'utilisation contemporaine de ceux-ci.

Au-delà de la simple évocation de motifs visuels symboliques, les groupes leur apportent un nouveau cadre narratif qui permet de toucher un public tant local qu'international. Il s'agit, dans les cas étudiés, non pas d'un repli culturel, mais, au contraire, d'une finlandité construite en discussion avec d'autres textes. Même lorsque les groupes perpétuent certaines constructions de finlandité, comme le fait Insomnium, ils s'adressent à un public étranger en chantant en anglais et, lorsqu'un groupe tel que Timo Rautiainen & Trio Niskalaukaus utilise le finnois, il remet en question les symboles de la finlandité et souligne le fait que leur utilisation et, par conséquent, leur signification, ont évolué depuis leur création.

3.2.3 Conclusion partielle

À travers ce chapitre, nous avons pu déterminer quels textes culturels et quelles figures du romantisme national finlandais influencent les constructions de finlandité dans notre corpus. En littérature, il s'agit principalement du *Kalevala* d'Elias Lönnrot et de différentes œuvres de Zachris Topelius et d'Aleksis Kivi. Concernant l'art pictural, des peintures emblématiques d'Akseli Gallen-Kallela, Hugo Simberg ainsi que des paysages notamment mis en scène par Eero Järnefelt ont trouvé un écho certain dans l'expression artistique et les constructions de finlandité dans le metal. En juxtaposant ces différents textes culturels à des thématiques plus universelles, en laissant l'auditoire libre de se créer sa propre interprétation de ce qu'il consomme ou encore en adaptant des sujets à leur mode d'expression, les groupes dépassent le simple fait de reprendre les textes du romantisme national. Ils les portent à la connaissance d'un public plus vaste et entrent en discussion avec leurs sources d'inspiration. De plus, à travers ces sources, une partie des groupes perpétue des caractéristiques émotionnelles qu'ils lient à la finlandité et une autre remet en question l'utilisation de ces textes et la notion même de finlandité.

Le chapitre suivant abordera un autre ensemble de références liées à l'histoire et à la culture finlandaise, mais dont la lecture est parfois aussi influencée par les textes du romantisme national, à travers le sujet de la relation à un passé lointain indéfini et idéalisé.

3.3 La nostalgie pour un passé lointain indéfini et idéalisé

Plusieurs groupes utilisent des sources d'inspiration plus anciennes encore à travers ce que nous qualifions de lointain, indéfini et souvent idéalisé. D'une part, les sujets auxquels les groupes font référence et la manière d'évoquer ce passé indiquent que cette période est distante de celle dans laquelle notre corpus a été créé. Par exemple, plusieurs références sont faites au chamanisme, aux mythes païens ou encore aux vikings. D'autre part, ce passé est indéfini car difficile à dater. En effet, les groupes font référence à des faits ou des périodes certes issus de l'histoire nordique mais qui ont eu cours ou se sont étendus sur plusieurs dizaines d'années voire plusieurs siècles. Enfin, nous le verrons également à travers son analyse, ce passé est présenté comme plus enviable que la période contemporaine, au point d'en proposer une vision idéalisée. Cette vision est le plus souvent proposée parmi les descriptions ou les mises en scène du passé comme un ailleurs recherché afin de s'évader d'un présent difficile ou inintéressant.

3.3.1 Les arts rupestre et chamanique : des portes d'entrée vers ce passé lointain

Les arts rupestre et chamanique sont principalement identifiables sur les couvertures d'albums de notre corpus. Ils participent à la représentation visuelle des albums ainsi qu'à l'introduction aux thématiques traitées dans les chansons que ces derniers contiennent. Ces deux arts sont étudiés conjointement car, comme nos cas l'illustrent, en tant que sources d'inspiration, ils participent à la mise en scène de sujets similaires. Leur analyse dans ce sous-chapitre permettra de dégager différents sujets qui seront détaillés dans les deux sous-chapitres suivants.

Dans ce travail, nous concevons les références à l'art rupestre comme des motifs visuels rappelant les peintures et gravures effectuées principalement sur des roches durant la période de la préhistoire, nous approchant ainsi de la définition donnée par la chercheuse en études folkloriques, Anna Leena Siikala.²⁸⁰ L'art chamanique désigne ici les motifs visuels notamment représentés sur les tambours chamaniques sames. L'association de ces deux ensembles de références visuelles est due, d'une part à la difficulté de discerner l'origine des motifs utilisés par les groupes de notre corpus.²⁸¹ D'autre part le lien entre art rupestre et chamanisme est

²⁸⁰ SIIKALA, Anna-Leena, HOPPÁL, Mihály, *Studies on Shamanism*, Helsinki, Finnish Anthropological Society, 1992, p. 56.

²⁸¹ La distinction proposée dans ce travail n'a donc aucune valeur prescriptive concernant l'origine des références mais une valeur descriptive basée sur les informations disponibles à leur sujet.

mentionné notamment dans le travail de Siikala²⁸² et est encore sujet à discussions dans des travaux plus récents dont ceux de Francis Joy, chercheur spécialisé en culture same²⁸³.

La représentation de ces arts varie selon les couvertures. Ils peuvent constituer le sujet principal de l'image comme sur la couverture de l'album *Taival*²⁸⁴ (trajet) de Stam1na ou bien n'apparaître que sous forme de décor en arrière-plan, à l'exemple de la couverture de *Kuolema*²⁸⁵ (Mort) du groupe Ajattara. Quelle que soit leur mise en scène, les art rupestre et chamanique, comme l'indique l'étude des paroles des albums concernés, convoquent notamment un imaginaire lié à un passé lointain. À travers ce sous-chapitre, nous analyserons donc l'imaginaire lié aux représentations de ces arts visuels et à travers elles, le lien établi entre des périodes reculées et le présent. Une première section est ainsi consacrée à la manière dont les arts rupestre et chamanique sont liés à un monde où le folklore et les mythes prennent vie et une seconde section aura pour objet la manière dont l'évocation de ce passé lointain permet de traiter des sujets fortement liés au présent.

3.3.1.1 Vers un passé synonyme d'ailleurs surnaturel

Dans cette section, nous analyserons deux cas de représentations d'art rupestre, la couverture de l'album *Kuolema*²⁸⁶ (Mort) d'Ajattara et celle de l'album *Sinner's Serenade*²⁸⁷ (Sérénade du pêcheur), du groupe Eternal Tears of Sorrow. Dans ces deux albums, les paroles font régulièrement référence à des univers où se rassemblent des entités et des phénomènes surnaturels et où coexistent différents mondes, principalement celui des vivants et celui des morts.

²⁸² SIIKALA, Anna-Leena, HOPPÁL, Mihály, *op. cit.*, p. 67.

²⁸³ JOY, Francis, « Noaidi drums from Sápmi, rock paintings in Finland and Sámi cultural heritage – an investigation », dans *Polar Record*, n°53/2, 2017, pp. 200–219, DOI : 10.1017/S0032247416000917.

²⁸⁴ Stam1na, TÄHKÄNEN, Teemu, *Taival*, Sakara Records, 2018, https://www.stam1na.com/img/stam1na_taival_1500small.jpg (page consultée le 31/05/2022).

²⁸⁵ Ajattara, SUNDIN, Niklas, *Kuolema*, Spikefarm Records, 2003. Encyclopaedia Metallum, « Kuolema », <https://www.metal-archives.com/albums/Ajattara/Kuolema/15756> (page consultée le 31/05/2022).

²⁸⁶ Ajattara, SUNDIN, Niklas, *op. cit.* Encyclopaedia Metallum, « Kuolema », *op. cit.*

²⁸⁷ Eternal Tears of Sorrow, VETELÄINEN, Asko, *Sinner's Serenade*, X-treme Records, 1997. Encyclopaedia Metallum, « Sinner's Serenade https://www.metal-archives.com/albums/Eternal_Tears_of_Sorrow/Sinner%27s_Serenade/1248 (page consultée le 01/06/2022).

Sur la couverture de *Kuolema*²⁸⁸, nous pouvons voir en jaune au centre de l'image une créature bicéphale et transparente, composée de deux moitiés parfaitement symétriques dont le corps est couvert de divers motifs géométriques. Leur agencement rappelle des caractéristiques physiques humaines telles qu'une poitrine illustrée par deux spirales au niveau du torse ainsi qu'une vulve dessinée par triangle en trait plein en bas du corps, fendu de son sommet à sa base. Ses deux têtes comportent des traits anthropomorphes et elle possède deux mains de quatre doigts. La forme générale de cette créature, à l'exception de sa bicéphalie, rappelle les statuettes dites « Vénus » du paléolithique. Dans le bas à droite se trouve un symbole qui pourrait être la rune de futhark récent « Yr » (If) et vers la partie supérieure gauche se trouvent différentes représentations d'animaux difficilement identifiables au-delà de leur allure de quadrupèdes, rappelant l'art rupestre :

*Figure 6 : SUNDIN, Niklas, Ajattara, Kuolema, Spikefarm Records, 2003.*²⁸⁹

Bien qu'un relief occupe l'arrière-plan, il n'offre que peu de pistes d'interprétation supplémentaires. Ainsi, l'observation de ces différents éléments mènent donc le futur auditoire à penser que cet album abordera des thèmes en lien d'une part avec un passé lointain d'au moins

²⁸⁸ Ajattara, SUNDIN, Niklas, *op. cit.* Encyclopaedia Metallum, « Kuolema », *op. cit.*

²⁸⁹ Source de l'image : Encyclopaedia Metallum, « Kuolema », *op. cit.*

plusieurs siècles représenté par les références à l'art rupestre ainsi qu'à l'écriture runique et d'autre part avec un monde imaginaire illustré par la créature bicéphale au centre de l'image.

Concernant l'aspect imaginaire, cette impression se confirme dans des chansons telles que « Helvetissä on syntisen taivas »²⁹⁰, (En enfer il y a le ciel du pécheur/de la pécheresse). En effet, cette chanson raconte le retour d'une personne à la vie depuis le monde des morts. L'album, comme son titre le suggère, se focalise principalement sur la mort, mais aussi sur le retour à la vie après la mort ainsi que sur l'existence de formes de vie dans le monde des morts, comme le narrent les paroles d'« Ikiyössä »²⁹¹, (Dans la nuit éternelle) où la mort, appelée ici « Kalma » est animée et est capable de remercier un tueur. Il est donc question dans cet album d'un imaginaire sombre où sont mis en avant des êtres inquiétants ou dangereux.

Le lien avec le passé lointain est, quant à lui, est plus complexe. En effet, le passé n'est pas directement mentionné dans les paroles. Cependant, le groupe utilise un vocabulaire emprunté à la religion chrétienne ou au moins influencé par celle-ci comme l'expression « pyhä maa », 'terre sainte' dans « Ikiyössä »²⁹². Ajattara reprend également, à sa manière, du vocabulaire lié aux valeurs portées présentement ou par le passé par le christianisme, notamment vis-à-vis de la sexualité. Ainsi, une chanson a comme titre « haureus », qui qualifie une pratique sexuelle perçue comme déviante et que l'on peut, entre autres, traduire en français par 'fornication'. Une autre chanson aborde également ce sujet et a pour titre « Huoran alla », 'Sous la putain'. Alors que ce vocabulaire porte un sens péjoratif dans la religion chrétienne, il contribue dans les chansons de *Kuolema*²⁹³ à la création de cet imaginaire sombre et décadent. Cet univers n'est pas condamné par le groupe comme il le serait d'un point de vue chrétien mais, au contraire, plutôt mis en avant afin de réagir contre les préceptes du christianisme. Ajattara jouant principalement du black metal, sous-genre dans lequel l'opposition aux religions monothéistes dont le christianisme est courante, cette prise de position s'inscrit parfaitement dans l'esthétique recherchée par le groupe. C'est justement dans cette opposition que se construit un lien avec le passé lointain et plus précisément concernant les périodes précédant l'arrivée du christianisme. C'est donc pour imager ce processus de retour imaginaire à ce passé éloigné de plusieurs siècles que les groupes utilisent l'art rupestre, ainsi que l'écriture runique, qui symbolisent ainsi cette période.

²⁹⁰ Ajattara, « Helvetissä on syntisen taivas », *Kuolema*, Spikefarm Records, 2003. Encyclopaedia Metallum, « Kuolema », *op. cit.*

²⁹¹ Ajattara, « Ikiyössä », *Kuolema*, Spikefarm Records, 2003. Encyclopaedia Metallum, « Kuolema », *op. cit.*

²⁹² Ajattara, « Ikiyössä », *op. cit.*

²⁹³ Ajattara, *Kuolema*, Spikefarm Records, 2003.

La couverture de l'album *Sinner's Serenade*²⁹⁴ d'Eternal Tears of Sorrow ainsi que les paroles des chansons qu'il contient jouent sur des mécanismes semblables à ceux utilisés par Ajattara. Cette couverture montre ce qui semble être une photographie d'une roche sur laquelle figure de l'art rupestre. Au-delà d'une potentielle altération des couleurs, la seule autre modification qui semble avoir été apportée à cette photographie est l'apposition du logo d'alors du groupe. Trois figures principales peintes en rouge se distinguent sur la roche. Nous pouvons d'abord discerner un personnage anthropomorphe presque au centre de l'image et sur la droite apparaissent deux animaux, dont un qui, d'après sa ramure pleine, pourrait être un élan tandis que l'autre, est difficilement identifiable :

*Figure 7 : Eternal Tears of Sorrow, VETELÄINEN, Asko, Sinner's Serenade, X-treme Records, 1997.*²⁹⁵

Le sujet de cette couverture fait à l'évidence référence à la période du passé où ce type d'œuvres était créé. À travers la mise en scène de récits au réalisme variable selon les chansons, les paroles créent diverses associations entre l'idée d'un passé lointain et des formes d'imaginaires. Par exemple, dans la chanson « Another One Falls Asleep »²⁹⁶, 'Un·e autre s'endort', le groupe

²⁹⁴ Eternal Tears of Sorrow, VETELÄINEN, Asko, *op. cit.* Encyclopaedia Metallum, « Sinner's Serenade », *op. cit.*

²⁹⁵ Source de l'image : Encyclopaedia Metallum, *Ibid.*

²⁹⁶ Eternal Tears of Sorrow, « Another One Falls Asleep », *Sinner's Serenade*, X-treme Records, 1997. Encyclopaedia Metallum, « Sinner's Serenade », *op. cit.*

fait référence au folklore et aux mythes finnois ainsi qu'aux pratiques chamaniques finnoises mais aussi sames. En effet, la chanson narre la manière dont une personne aidée d'un tambour « construit par un chamane des terres du nord » parvient à rompre un charme jeté par une vieille sorcière sur son village, plongeant ce dernier dans un hiver et un sommeil éternel.²⁹⁷ D'une part, le tambour et le fait d'être construit par un chamane venant du nord indiquent une référence aux pratiques chamaniques sames. En effet, bien que l'utilisation de tambours chamaniques parmi la population finnoise soit probable, ce sont uniquement des tambours Samis qui nous sont parvenus.²⁹⁸ Cette histoire n'est également pas sans rappeler les différentes altercations entre Louhi, la chamane de Pohjola, domaine qui se trouve au nord, présentée comme l'une des antagonistes du *Kalevala*²⁹⁹, et Väinämöinen, chamane de Kalevala qui se trouve au sud de Pohjola. Le récit de cette chanson se déroule donc dans un monde où une forme de magie empruntée aux histoires culturelles finnoise et same existe.

Dans une autre chanson du même album intitulée « The Law of the Flames »³⁰⁰, 'La Loi des Flammes', *Eternal Tears of Sorrow* se rapproche quelque peu des thématiques abordées par Ajattara en décrivant une femme accusée de sorcellerie rendant son dernier soupir sur le bûcher. D'après les paroles, le groupe se positionne en faveur de la sorcière qualifiée de « mother earth, the mother goddess », 'terre mère, la déesse mère', et explique « She's standing on the stake with innocent heart, with eternal tears of sorrow », 'Elle se tient sur le bûcher avec un cœur innocent, avec des larmes éternelles de peine', reprenant ainsi le nom même du groupe. Par conséquent, le récit se positionne contre ses bourreaux que l'on peut aisément supposer être porteurs de la foi chrétienne puisque le chanteur les incarne à travers le premier vers « Thou shalt not let the witch woman live, the queen of death and life », 'Tu ne laisseras pas la femme sorcière vivre, la reine de la mort et de la vie'. La première proposition de cette citation est, de plus, une adaptation du verset 22 :18 de l'Exode « Thou shalt not suffer a witch to live. »³⁰¹, 'Tu ne laisseras pas une sorcière vivre'.³⁰²

²⁹⁷ *Eternal Tears of Sorrow*, « Another One Falls Asleep », *op. cit.* Encyclopaedia Metallum, « Sinner's Serenade », *op. cit.*

²⁹⁸ PENTIKÄINEN, Juha, *Kalevala Mythology*, (édition augmentée), (traduit du finnois et édité par Ritva Poom), Bloomington, Indiana University Press, 1999, pp. 182,182,185. SIIKALA, Anna-Leena, HOPPÁL, Mihály, *op. cit.*, pp. 76–77.

²⁹⁹ LÖNNROT, Elias, *Kalevala*, *op. cit.*

³⁰⁰ *Eternal Tears of Sorrow*, « The Law of the Flames », *Sinner's Serenade*, X-treme Records, 1997. Encyclopaedia Metallum, « Sinner's Serenade », *op. cit.*

³⁰¹ Exodus 22 :18, King James Version, https://www.gutenberg.org/files/10/10-h/10-h.htm#The_Second_Book_of_Moses_Called_Exodus (page consultée le 01/06/2022).

³⁰² Cette référence m'a été aimablement indiquée par Mme Elisabeth Lacombe, doctorante en littérature comparée, lors d'une discussion informelle.

En outre, dans la chanson portant le nom de l'album, « The Sinner's Serenade »³⁰³, 'La sérénade du pécheur', ce sont à nouveau les valeurs chrétiennes de péché qui sont mises en avant, comme dans le vers « I'm living in sin, I am no saint »³⁰⁴, 'Je vis dans le péché, je ne suis pas un saint'. Bien que la chanson ait pour thème la mort à venir du narrateur, la musique conserve un aspect plutôt épique. Il est notamment caractérisé par un rythme relativement rapide, pour un sujet aussi sombre, ainsi qu'une guitare dont la mélodie, jouée régulièrement en tonalités majeurs, évolue en fonction des différentes phases du récit et de la chanson. Cet assemblage du texte, de la musique et d'une voix saturée assez énergique mène à imaginer que le narrateur ne regrette pas ses péchés et, au contraire, les assume pleinement.

Sinner's Serenade présente donc des références variées à des folklores, des mythes et des croyances nordiques ainsi qu'à la magie. D'une part, la mise en scène de ces sujets permet de construire des imaginaires liés à un passé plus ou moins lointain, le moyen-âge ou la renaissance pour le cas de la sorcière et des périodes possiblement antérieures pour le cas des chamanes. D'autre part, cela permet, comme chez Ajattara, de s'opposer à la religion chrétienne en mettant en avant plusieurs traditions païennes et en présentant ses pratiquants et ses pratiquantes comme des victimes du christianisme.

En utilisant l'art rupestre ou chamanique pour illustrer le contenu de leurs albums et en associant ces images aux textes des chansons, ces deux groupes illustrent des phénomènes que nous allons étudier dans les sous-chapitres suivants tels que le mélange de folklores nordiques et une mise en scène régulière de l'opposition entre paganisme et christianisme. Selon les divers éléments rhétoriques utilisés par Ajattara et Eternal Tears of Sorrow, le passé et les textes visuels, culturels et littéraires qui le représentent sont considérés comme des périodes qu'il est nécessaire d'évoquer et d'opposer à l'arrivée du christianisme qui semble ici représenter également la perte d'un imaginaire dans lequel les groupes aiment faire évoluer leurs récits ainsi qu'une partie de leurs propres pensées.

³⁰³ Eternal Tears of Sorrow, « The Sinner's Serenade », *Sinner's Serenade*, X-treme Records, 1997. Encyclopaedia Metallum, « Sinner's Serenade », *op. cit.*

³⁰⁴ Eternal Tears of Sorrow, « The Sinner's Serenade », *op. cit.* Encyclopaedia Metallum, « Sinner's Serenade », *op. cit.*

3.3.1.2 Lien avec le monde présent

À travers les univers construits en associant couvertures d'album et paroles, des groupes mettent en scène un lien évident entre le passé lointain et imprécis évoqué par les arts rupestre et chamanique d'un côté et la société contemporaine de l'autre. C'est par exemple le cas des groupes Waltari et Stam1na et de leurs albums respectifs *So Fine !*³⁰⁵ (Si Bien !) et *Taival*³⁰⁶ (Trajet), le premier abordant à plusieurs reprises la crise économique traversée par la Finlande autour de l'année de sa sortie et le second évoquant différents aspects de la vie et de la société comme le rapport à la religion ou l'immigration.

La couverture de l'album *So Fine !*³⁰⁷ a, en son centre, la photo d'un homme appartenant, d'après les vêtements qu'il porte sur ce cliché et dans le clip de la chanson éponyme³⁰⁸, à la population sami. La photo est entourée par un cercle sur lequel se trouvent des motifs rappelant les arts rupestre et chamanique. Concernant ces dessins, ce sont les quatre premières secondes du clip³⁰⁹ ainsi que le dos de l'album³¹⁰ qui permettent de déterminer leur provenance puisqu'ils sont visibles sur le tambour chamanique porté par l'homme de la photographie :

³⁰⁵ Waltari, NEUKAM, Conny, *So Fine!*, Roadrunner Records, 1994.

³⁰⁶ Stam1na, TÄHKÄNEN, Teemu, *op. cit.* Stam1na, https://www.stam1na.com/img/stam1na_taiival_1500small.jpg (page consultée le 31/05/2022).

³⁰⁷ Waltari, NEUKAM, Conny, *op. cit.*

³⁰⁸ Hevy Dev, *Waltari - So Fine! (Official Music Video HQ)*, 2020, <https://youtu.be/NKTjGmzrxko> (page consultée le 03/06/2022).

³⁰⁹ Hevy Dev, *Ibid.*

³¹⁰ Discogs, « Waltari – So Fine! », <https://www.discogs.com/fr/master/111408-Waltari-So-Fine/image/SW1hZ2U6NDc2MDQx> (page consultée le 03/06/2022).

Figure 8 : Waltari, NEUKAM, Conny, *So Fine!*, Roadrunner Records, 1994.³¹¹

Cette couverture est particulièrement intéressante à analyser en parallèle de la chanson portant le nom de l'album et sa mise en vidéo ainsi que dans le contexte social finlandais de la période de parution de l'album.

D'un point de vue sonore, la chanson crée une association peu commune : une boîte à rythmes assez représentative de la musique électronique européenne des années 1990, des sons synthétisés, une mélodie principale construite par une base de piano sur laquelle s'ajoute les voix des chanteuses du groupe same Angelit³¹² et qui est coupée au refrain par des riffs de guitare saturée.

La chanson ne contient des paroles que dans son pré-refrain qui revient à deux reprises ainsi que dans son refrain qui est chanté quatre fois. Malgré quelques variations entre les différents passages, deux idées principales, une dans le pré-refrain et une dans le refrain reviennent. D'une part, le narrateur annonce l'imminence d'un changement important à travers l'expression « The other side of time »³¹³ (L'autre côté du temps) précisée dans sa première occurrence par « is coming » (arrive). D'autre part, l'idée d'aller et de vouloir aller bien occupe la majorité de la

³¹¹ Source de l'image : *Ibid.*

³¹² Ce groupe s'appelait alors Angelin tytöt.

³¹³ Waltari, « So Fine », *So Fine!*, Roadrunner Records, 1994. Encyclopaedia Metallum, « So Fine! », https://www.metal-archives.com/albums/Waltari/So_Fine%21/10020 (page consultée le 03/06/2022).

chanson. C'est d'ailleurs le seul élément stable des quatre refrains et qui est représenté par les expressions « Oh, I feel so fine » (Oh je me sens si bien) et « We wanna feel so fine! » (On veut se sentir si bien !). D'après les informations disponibles sur le site Metal Archives, l'album a été enregistré en 1993³¹⁴. À cette période, la Finlande se trouve au plus fort d'une sévère crise économique qui a éclaté au début des années 1990, faisant, d'après l'historien Henrik Meinander, monter le nombre de demandeurs et demandeuses d'emploi à d'un demi-million³¹⁵ dans un pays comptant, en 1993, environ 5 078 000 personnes³¹⁶. Ainsi, l'insistance du groupe sur l'imminence d'un changement et le fait de vouloir se sentir bien apparaît comme une réaction à cette période de crise.

L'association entre cette envie de changement, la volonté d'aller bien et des éléments culturels sames anciens illustre une potentielle manière de négocier cette période de crise. Dans la vidéo de « So Fine »³¹⁷, les Samis que nous pouvons voir sourient, dansent et chantent avec le groupe, notamment en répétant le mot « fine ». Ils représentent donc le fait d'aller bien, d'être bien. De plus, nous assistons à une sorte d'échange entre le groupe Waltari et ces personnes puisque nous voyons alternativement des images du groupe chez les Samis et des plans où ils jouent leur musique dans un bâtiment industriel où se trouvent des tuyaux, de la fumée ainsi qu'une passerelle en métal où apparaissent les deux chanteuses d'Angelit, comme si le groupe cherchait d'une part à s'inspirer de la positivité dégagée par les Sames et d'autre part à apporter de leur positivité et leur culture avec eux dans le monde moderne caractérisé par le décor industriel. Par conséquent, la vidéo mène l'auditoire à penser que le groupe choisit ce qui est pour lui le meilleur des deux mondes, entre tradition culturelle perçue et montrée comme positive et modernité, ouvrant la voie à un avenir plus radieux que ce que propose la société dans laquelle ils vivent et dans laquelle la chanson a été écrite.

La couverture de l'album *Taival*³¹⁸ (Trajet) représente en rouge sur un fond constitué de roche sombre un personnage anthropomorphe qui semble tenir un arc pointant vers la droite de l'image. Sur ce personnage sur trouve le titre de l'album et en dessous de lui le logo du groupe.

³¹⁴ Encyclopaedia Metallum, « So Fine! », *Ibid.*

³¹⁵ MEINANDER, Henrik, *A History of Finland*, (traduit du finnois par Tom Geddes), Londres, Hurst & Compagny, pp. 197–198.

³¹⁶ Statistics Finland, https://pxweb2.stat.fi/PxWeb/pxweb/en/StatFin/StatFin_kuol/statfin_kuol_pxt_12au.px/table/tableViewLayout1/ (page consultée le 03/06/2022).

³¹⁷ Hevy Dev, *op. cit.*

³¹⁸ Stam1na, TÄHKÄNEN, Teemu, *op. cit.*

Ainsi, la couverture reste très énigmatique concernant ce « trajet » que le groupe veut décrire à son auditoire :

Figure 9 : Stam1na, TÄHKÄNEN, Teemu, Taival, Sakara Records, 2018.³¹⁹

L'album rassemble des chansons aux thèmes à première vue hétérogènes comme le rapport à la religion dans « Enkelimurskain »³²⁰ (Broyeur d'ange) les risques pris par les personnes traversant la mer dans des canots pour vivre ailleurs dans « Merivälimatka »³²¹, qui peut se traduire par 'Voyage sur l'espace de la mer' ou par 'L'étape de voyage de la mer', le rapport à la nature et la pollution dans « Gaian lapsi »³²² (Enfant de Gaia) ou la perte d'une personne proche dans « Kannoin sinut läpi hiljaisen huoneen »³²³ (Je t'ai porté à travers une pièce silencieuse). Tous ces titres abordent cependant des sujets liés à la vie quotidienne sur lesquels le groupe expose son point de vue. Le lien avec le réel n'est pour autant pas conservé dans toutes les chansons et certaines mettent en scène des récits difficiles à situer dans un contexte social ou temporel précis comme, entre autres, le cas du triptyque « Metsästäjä, I Metsästäjä »

³¹⁹ Source de l'image : Stam1na, <https://www.stam1na.com/musiikki/> (page consultée le 02/06/2022).

³²⁰ Stam1na, « Enkelimurskain », *Taival*, Sakara Records, 2018. Encyclopaedia Metallum, « Taival » <https://www.metal-archives.com/albums/Stam1na/Taival/733500> (page consultée le 03/02/2022).

³²¹ Stam1na, « Merivälimatka », *Taival*, Sakara Records, 2018. Encyclopaedia Metallum, « Taival », *op. cit.*

³²² Stam1na, « Gaian lapsi », *Taival*, Sakara Records, 2018. Encyclopaedia Metallum, « Taival », *op. cit.*

³²³ Stam1na, « Kannoin sinut läpi hiljaisen huoneen », *Taival*, Sakara Records, 2018. Encyclopaedia Metallum, « Taival », *op. cit.*

³²⁴, ‘Chasseur, I Chasseur’, « Metsästäjä, II Ero » ³²⁵, ‘Chasseur, II Séparation’, « Metsästäjä, III Ylösalainen » ³²⁶, ‘Chasseur, III sens dessus dessous’. Ce trio semble davantage raconter un récit de transe chamanique qu’une réelle partie de chasse. Par exemple, la première partie, « Metsästäjä, I Metsästäjä » ³²⁷, s’ouvre avec le couplet suivant :

Un crâne à cornes comme couronne vers Manala
De la peau comme radeau de la hutte vers Tuonela
Le chasseur était à poursuivre toute sa vie

*Sarvikkokalloa kruunuksi Manalaan
Taljaa lautaksi majasta Tuonelaan
Metsästäjä oli jahtaava läpi elämänsä*³²⁸

Cette description évoque donc les rituels chamaniques qui pouvaient notamment être exécutés pour permettre à une population d’avoir une chasse fructueuse et pour laquelle le sage ou chamane³²⁹ devait, au moyen de la transe, aller dans le monde des morts, nommé successivement ici Manala puis Tuonela, s’assurer de la bienveillance de l’esprit qui protège le gibier.³³⁰ De même, le titre de la troisième partie, « Ylösalainen » semble être une référence à ce monde où seuls les sages ou chamanes peuvent voyager et qui existe aussi notamment chez les Samis.³³¹

Par les syncrétismes créés tout au long de cet album, le groupe crée une forme d’universalité, abordant des sujets qui peuvent toucher différents groupes de populations, différentes cultures et qui ont, certes, un lien avec la vie présente mais qui peuvent aussi être transposables à d’autres périodes de l’histoire humaine. Ainsi, la peinture rupestre représentée sur cette pochette semble faire référence à toute cette histoire culturelle humaine, s’encrant à la fois dans un cadre localisé à travers les allusions au chamanisme ou l’utilisation de la langue finnoise et dans un cadre plus général, plus universel par les thématiques traitées et les positions idéologiques défendues qui invitent notamment à sortir des cadres spirituels familiers. Ce phénomène est particulièrement visible dans la chanson « Enkelimurskain »³³² puisque le narrateur invite son interlocuteur ou son interlocutrice à réfléchir puis à agir comme suit :

³²⁴ Stam1na, « Metsästäjä, I Metsästäjä », *Taival*, Sakara Records, 2018. Encyclopedia Metallum, « Taival », *op. cit.*

³²⁵ Stam1na, « Metsästäjä, II Ero », *Taival*, Sakara Records, 2018. Encyclopedia Metallum, « Taival », *op. cit.*

³²⁶ Stam1na, « Metsästäjä, III Ylösalainen », *op. cit.* Encyclopedia Metallum, « Taival », *op. cit.*

³²⁷ Stam1na, « Metsästäjä, I Metsästäjä », *op. cit.* Encyclopedia Metallum, « Taival », *op. cit.*

³²⁸ Stam1na, « Metsästäjä, I Metsästäjä », *op. cit.* Encyclopedia Metallum, « Taival », *op. cit.*

³²⁹ En finnois, la personne endossant le rôle de chamane est appelée « tietäjä » (sage).

PENTIKÄINEN, Juha, *Kalevala Mythology*, *op. cit.* p. 179.

³³⁰ SIIKALA, Anna-Leena, HOPPÁL, Mihály, *op. cit.* p. 61.

³³¹ PENTIKÄINEN, *op. cit.*, p. 193.

³³² Stam1na, « Enkelimurskain », *op. cit.* Encyclopaedia Metallum, « Taival », *op. cit.*

L'univers est beau
Comme s'il avait été planifié
L'univers est beau
Enlève donc tes croyances

Kaikkeus on kaunis
Kuin se suunniteltu ois
Kaikkeus on kaunis
Riisuthan luulos pois

Le narrateur reconnaît donc que l'univers est si beau que l'émerveillement qu'il induit pourrait mener à croire qu'une entité supérieure l'a planifié et créé. Il annonce cependant, après avoir répété que l'univers est beau, qu'il faut se débarrasser de nos croyances, suggérant qu'il faut accepter les choses telles qu'elles sont, sans chercher davantage d'explication. Ainsi le groupe louvoie entre invitation au réalisme et à l'évasion à travers l'alternance des chansons et des thématiques qui jalonnent le « trajet » de l'album.

Les groupes Waltari et Stam1na, chacun à leur période d'écriture et de sortie de leur album parviennent à créer une continuité entre les motifs des arts rupestre chamanique d'une part et le monde contemporain d'autre part. La finlandité qu'ils construisent par ce procédé allie donc le besoin de garder un lien avec une histoire culturelle ancienne, bien qu'appréhendée à travers la connaissance actuelle de celle-ci, pour aborder, critiquer ou négocier des sujets ou des problématiques de leurs temps. Par le décalage qu'ils mettent eux-mêmes en scène entre ces cultures et leur pratique, ils leur confèrent également un rôle de lieu d'évasion distant de problématiques liées, notamment et plus généralement, à la société finlandaise ou à un ensemble de sociétés dominantes occidentales, comme les crises financières ou les questions d'immigration.

3.3.1.3 Considérations conclusives

Dans ce sous-chapitre, nous avons pu observer que les arts rupestre et chamanique utilisés dans les visuels de notre corpus représentent majoritairement des figures humaines et animales. De plus, nous avons pu observer que leur analyse en tant que signifiants isolés n'était pas possible, les rendant par conséquent indissociables des supports textuel et musical qu'ils illustrent. Le passé qui est figuré à travers les arts rupestre et chamanique est associé le plus souvent au paganisme, à la pratique de la magie, à la proximité avec la nature et il est perçu comme un thème positif. Son évocation est également liée à l'idée de l'absence du christianisme et à un

contact soutenu avec la mort, souvent représentée par un monde à part entière, sorte d'univers parallèle où des êtres ont une autre existence et où la magie a cours. Le passé auquel les groupes font référence dans les albums concernés est difficile à délimiter. L'art rupestre date de la période avant la christianisation de la Finlande mais l'art chamanique et le chamanisme a perduré plusieurs siècles après cet événement. Ce passé est, dans les deux cas, associé à une forme de paganisme. Il regretté comme ayant totalement disparu, ce qui se témoigne par le rejet du christianisme qui l'aurait, d'après les groupes, injustement remplacé, tout en étant intégré à la vie présente, par les références au folklore et aux coutumes finnoise et sames permettant de discuter ou questionner des sujets contemporains.

Dans la première section, nous avons mis en évidence la manière dont les arts rupestre et chamanique illustrent des mondes différents de la réalité, où la magie est présente et où des êtres inquiétants voire dangereux existent. Les récits rappellent alors ce qui peut se faire en littérature de type horrifique fantastique qui offre un moyen d'évasion vers des univers qui peuvent fasciner autant que déranger. Dans la seconde section, nous avons analysé comment ce passé était utilisé comme outil de remise en question ou de dépassement d'une condition présente perçue comme inadéquate.

L'analyse des références aux arts rupestre et chamanique permet d'ouvrir la question du rapport à ce passé lointain dans notre corpus. L'association des cultures same et finnoise n'est pas le seul cas d'association de cultures nordiques dans un contexte d'évocation du passé, comme nous le verrons dans le sous-chapitre suivant. Enfin, le sujet de la christianisation et de la religion chrétienne étant un sujet si régulier dans les mentions du passé, comme nous avons pu l'observer en partie dans ce sous-chapitre, cela constituera la troisième partie de ce chapitre.

3.3.2 Mélange de folklores nordiques

Les différentes formes de finlandité construites en lien avec l'histoire culturelle ne se limitent pas au domaine finlandais, surtout lorsqu'elles se basent sur le folklore. Le plus souvent en effet, c'est tout le folklore nordique auquel les groupes font référence pour construire des finlandités reposant sur des motifs culturels anciens, comme nous avons pu l'apercevoir notamment dans le sous-chapitre précédent.

Dans ce travail, le terme folklore désigne, conformément à la définition du dictionnaire, les « traditions, [les] usages et [...] l'art populaires »³³³. L'adjectif « nordique » limite par

³³³ « folklore », *Le Robert*, <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/folklore> (page consultée le 27/09/2022).

conséquent l'ensemble du folklore produit dans la région nordique, qui, comme ce sous-chapitre, le démontrera, semble délimiter de manière pertinente la zone d'où proviennent les sources d'inspirations principales de notre corpus. Plus précisément, en nous appuyant sur l'avant-propos d'Anna-Leena Siikala dans *Myth and Mentality*, nous associons ici le nom de folklore à la tradition orale ainsi qu'aux mythes et aux croyances qu'elle reflète.³³⁴ Enfin, la notion de tradition apparaît également comme importante dans la définition du folklore, puisque les deux termes semblent proches au point d'être utilisés comme des synonymes, notamment chez Anne-Marie Thiesse dans l'introduction du chapitre qu'elle consacre au folklore dans *La création des identités nationales*.³³⁵ Le folklore désigne donc ici les traditions culturelles populaires créées il y a plusieurs siècles et qui a d'abord été transmis oralement. La mention du folklore par Thiesse n'est pas anodine pour notre travail, d'une part et de toute évidence parce que son livre concerne la création des identités nationales mais aussi parce qu'elle mentionne l'intérêt pour ce sujet durant les périodes de romantisme national.

Nous étudierons des cas de recherche et de célébration du folklore nordique dans le romantisme national dans notre première section. Ensuite, nous nous consacrerons à l'analyse des références au peuple Sami et à son folklore. Ces deux sujets nous permettent d'étudier et de documenter la manière dont les textes de notre corpus construisent des formes de finlandités en relation avec l'histoire culturelle des populations environnantes. Nous mettons ainsi en lumière les différents niveaux de discours produits par ces références et approfondissons davantage des sujets évoqués dans la première section de ce sous-chapitre.

3.3.2.1 Le folklore scandinave dans l'art pictural de Th. Kittelsen et J. Bauer

Les peintures de motifs folkloriques du romantisme national nordique ont influencé les groupes dans la manière de représenter ce folklore. Plus précisément, deux peintres, le norvégien Theodor Kittelsen (1857-1914) et le suédois John Bauer (1882-1918), semblent avoir laissé une empreinte particulièrement visible dans notre corpus. Au-delà de l'allusion à des peintres importants de l'histoire de l'art scandinave, cette section a pour objectif d'analyser les différents

³³⁴ SIIKALA, Anna-Leena, « Foreword », dans SIIKALA, Anna-Leena (éd.), *Myth and Mentality : Studies in Folklore and Popular Thought*, Helsinki, Finnish Literature Society, pp. 7,9, <http://library.oapen.org/handle/20.500.12657/31122> (page consultée le 13/06/2022).

³³⁵ THIESSE, Anne-Marie, *La création des identités nationales : Europe XVII^e-XX^e siècle*, Paris, Seuil, 2001, p. 162.

niveaux de constructions identitaires et les différents niveaux de discours produits par ce type de référence.

Notre premier cas, le groupe Wyrđ a sorti deux albums intitulés *Vargtimmen Pt. 1: The Inmost Night*³³⁶ (L'heure du loup Pt. 1 : La nuit la plus profonde) et *Vargtimmen Pt. 2: Ominous Insomnia*³³⁷ (L'heure du loup Pt. 2 : Insomnie menaçante). Leurs couvertures, sont tirées de deux dessins de Theodor Kittelsen, *Pesta kommer*³³⁸ (La Peste arrive) pour le premier et *Hun farer landet rundt*³³⁹ (Elle traverse le pays) pour le second. Les dessins originaux, tous deux réalisés entre 1894 et 1896, ont servi à l'illustration du livre de Kittelsen, *Svartedauen*, 'La Mort Noire' publié en 1901.

Les deux couvertures présentent des versions désaturées, plus contrastées et recadrées des dessins originaux. Sur les deux albums figure la personnification de la peste, arrivant vers une maison pour la première et avançant sur un chemin longeant des bâtisses sur la seconde.

³³⁶ Wyrđ, *Vargtimmen Pt. 1: The Inmost Night*, Solistitium Records, 2003.

³³⁷ Wyrđ, *Vargtimmen Pt. 2: Ominous Insomnia*, Solistitium Records, 2004.

³³⁸ KITTELSEN, Theodor, *Pesta kommer*, 1894–1896, techniques mixtes sur papier, 21,7 cm x 27,9 cm, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Oslo, <https://www.nasjonalmuseet.no/samlingen/objekt/NG.K.H.1982.0021> (page consultée le 29/10/2021).

³³⁹ KITTELSEN, Theodor, *Hun farer landet rundt*, 1894–1896, dessin, 23,1 cm x 27,9 cm, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Oslo, <https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/NG.K.H.1982.0024> (page consultée le 13/06/2022).

Figure 10 : Wyrđ, Vargtimmen Pt. 1: The Inmost Night, Solistitium Records, 2003.³⁴⁰

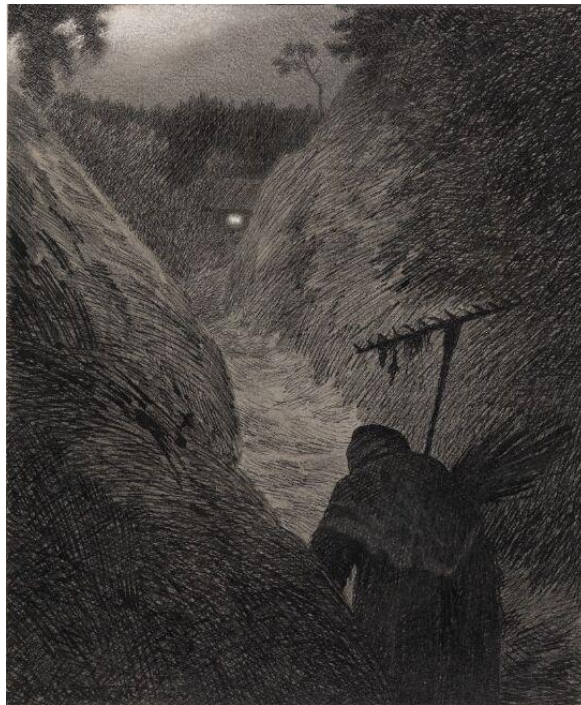


Figure 11 : KITTELSEN, Theodor, Pesta kommer, 1894-1896, techniques mixtes sur papier, 27,1 cm x 22,4 cm, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Oslo.³⁴¹

³⁴⁰ Source de l'image : Encyclopaedia Metallum, « Vargtimmen Pt. 1 » [https://www.metal-archives.com/albums/Wyrđ/Vargtimmen Pt. 1%3A The Inmost Night/23924](https://www.metal-archives.com/albums/Wyrđ/Vargtimmen_Pt._1%3A_The_Inmost_Night/23924) (page consultée le 20/08/2022).

³⁴¹ Source de l'image : https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/NG.K_H.1982.0021 (page consultée le 13/06/2022).

Figure 12 : Wyrđ, Vargtimmen Pt. 2: Ominous Insomnia, Solistitium Records, 2004.³⁴²

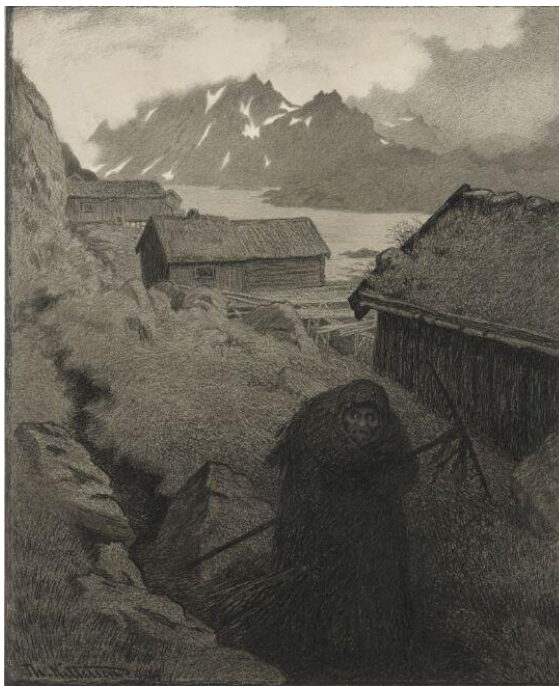


Figure 13 : KITTELSEN, Theodor, Hun farer landet rundt, 1894-1896, dessin, 23,1 cm x 27,9 cm, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Oslo.³⁴³

³⁴² Source de l'image : Encyclopaedia Metallum, « Vargtimmen Pt. 2 », [https://www.metal-archives.com/albums/Wyrđ/Vargtimmen Pt. 2%3A Ominous Insomnia/41513](https://www.metal-archives.com/albums/Wyrđ/Vargtimmen_Pt._2%3A_Ominous_Insomnia/41513) (page consultée le 120/08/2022).

³⁴³ Source de l'image : https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/NG.K_H.1982.0024 (page consultée le 13/06/2022).

En utilisant ces deux illustrations, Wyrd entre dans un système multiple de références. D'abord, un premier double niveau se crée par la référence à l'œuvre de Kittelsen, dont, les images et les textes de *Svartedauen* seraient elles-mêmes basées notamment sur le folklore norvégien lié à la peste noire et à la mort.³⁴⁴ De plus, en choisissant d'utiliser un dessin de cette série de Kittelsen, Wyrd s'inscrit dans la tradition esthétique du black metal nordique consistant à utiliser les travaux du dessinateur norvégien, comme l'ont notamment relevé Imke von Helden et Mei-Ra St-Laurent.³⁴⁵ Concernant von Helden, elle précise à propos de l'album *Filosofem*³⁴⁶ du groupe norvégien Burzum, que dans son livret, il « déclare principalement que la plupart [des créatures mythologiques] ont autrefois peuplé l'entièreté du Nord, mais qu'elles ont été chassées par une [peste spirituelle] – Burzum fait le plus probablement référence à la Chrétienté. »³⁴⁷ Bien que Wyrd s'inscrive dans cette tradition esthétique, ce groupe étant également référencé comme jouant du black metal, il n'utilise pas la même vision de la peste que Burzum dans son discours puisqu'au contraire, comme nous pouvons le voir dans la chanson « Vargtimmen »³⁴⁸, le narrateur se compare à cette maladie dans sa volonté de détruire les croyances chrétiennes :

Telle la Pestilence, j'arriverai
Une épidémie sur vos croyances chrétiennes

*As Pestilence I'll arrive
A plague upon your Christian beliefs*³⁴⁹

Il est donc intéressant de voir que la peste ne soit pas attribuée au même camp chez ces deux groupes mais que la représentation de cette maladie par Kittelsen ait laissé une impression suffisamment forte de puissance dévastatrice sur les corps mais aussi sur la spiritualité pour qu'elle revienne dans l'imaginaire black metal nordique dans ses remises en question de la religion chrétienne. Enfin, l'utilisation d'images produites par des artistes scandinaves permet également de créer une continuité artistique dans la scène black metal nordique.

L'œuvre de Kittelsen, et plus particulièrement, sa manière de mettre le folklore en images, a aussi laissé une autre empreinte dans les visuels de metal, conjointement à l'artiste suédois,

³⁴⁴ National Museum, « Theodor Kittelsen », <https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/producer/56283/theodor-kittelsen> (page consultée le 14/06/2022).

³⁴⁵ HELDEN, Imke von, *Norwegian Native Art. Cultural Identity in Norwegian Metal Music*, op. cit., pp. 61–62, 87. ST-LAURENT, Mei-Ra, *Le metal noir Québécois : l'analyse du récit identitaire d'une communauté black metal marginale*, Québec, Université Laval, p. 85.

³⁴⁶ Burzum, *Filosofem*, Misanthropy Records, 1996.

³⁴⁷ HELDEN, Imke von, *Norwegian Native Art. Cultural Identity in Norwegian Metal Music*, op. cit., p. 87.

³⁴⁸ Wyrd, « Vargtimmen », *Vargtimmen Pt. 1: The Inmost Night*, Solistitium Records, 2003.

³⁴⁹ Wyrd, « Vargtimmen », op. cit. Encyclopaedia Metallum, « Vargtimmen Pt. 1 », op. cit.

John Bauer, dans leur manière de représenter les trolls. L'exemple le plus frappant de cet héritage réside dans l'œuvre du groupe Finntroll, et notamment sur les couvertures des albums *Jaktens Tid*³⁵⁰ (Le temps de la chasse) et *Nattfödd*³⁵¹ (Né dans la nuit) où sont représentées des variantes issues du folklore scandinave de ces créatures. Sur la couverture du premier, nous pouvons voir deux trolls sortant armés d'une forêt située sur un terrain en pente. Les deux créatures ont un long nez, de longues oreilles et des cheveux si longs qu'ils se mêlent à leur barbe. Ils sont armés d'objets rappelant des périodes passées, comme une lance à la pointe en pierre et des boucliers en bois cerclés, semble-t-il, de métal :

Figure 14 : Finntroll, Skrymer, Jaktens Tid, Spikefarm Records, 2001. ³⁵²

Sur la couverture du second album est dessiné un troll assis sur un trône au cœur d'une forêt. Il semble y être depuis suffisamment longtemps pour que l'extrémité de ses mains et de ses jambes soient métamorphosées en le même bois que celui composant son siège. Tout comme

³⁵⁰ Finntroll, SKRYMER, *Jaktens Tid*, Spikefarm Records, 2001. Encyclopaedia Metallum, « Jaktens Tid », https://www.metal-archives.com/albums/Finntroll/Jaktens_tid/407 (page consultée le 14/06/2022).

³⁵¹ Finntroll, SKRYMER, *Nattfödd*, Spikefarm Records, 2004. Encyclopaedia Metallum, « Nattfödd », <https://www.metal-archives.com/albums/Finntroll/Nattf%C3%B6dd/36880> (page consultée le 14/06/2022).

³⁵² Source de l'image : Encyclopaedia Metallum, « Jaktens Tid », *op. cit.*

les trolls de *Jaktens Tid*³⁵³, celui de *Nattfödd*³⁵⁴ a un grand nez, de grandes oreilles et de longs cheveux se mêlant à sa longue barbe :

*Figure 15 : Skrymer, Finntroll, Nattfödd, Spikefarm Records, 2004.*³⁵⁵

Sur les deux pochettes, les trolls possèdent donc des caractéristiques physiques spécifiques que l'on retrouve également dans les représentations de trolls faites par Kittelsen et Bauer, comme sur le célèbre dessin du norvégien intitulé *Skogstroll*, 'Troll de la Forêt', réalisé en 1906 :

³⁵³ Finntroll, SKRYMER, *Jaktenstid*, *op. cit.*

³⁵⁴ Finntroll, SKRYMER, *Nattfödd*, *op. cit.*

³⁵⁵ Source de l'image : Encyclopaedia Metallum, « Nattfödd », *op. cit.*

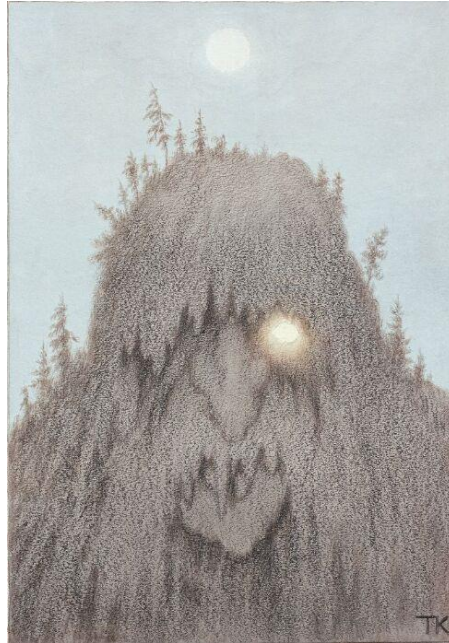


Figure 16 : KITTELSEN, Theodor, *Skogstroll*, 1906, techniques mixtes sur papier, 28,1 cm x 36,3 cm, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Oslo.³⁵⁶

Le troll de Kittelsen possède donc ce même grand nez ainsi que cette limite floue entre ce qui pourrait être ses cheveux et sa barbe. Des similitudes sont également observables sur les travaux de Bauer dont ce dessin d'un roi troll assis sur une colline :

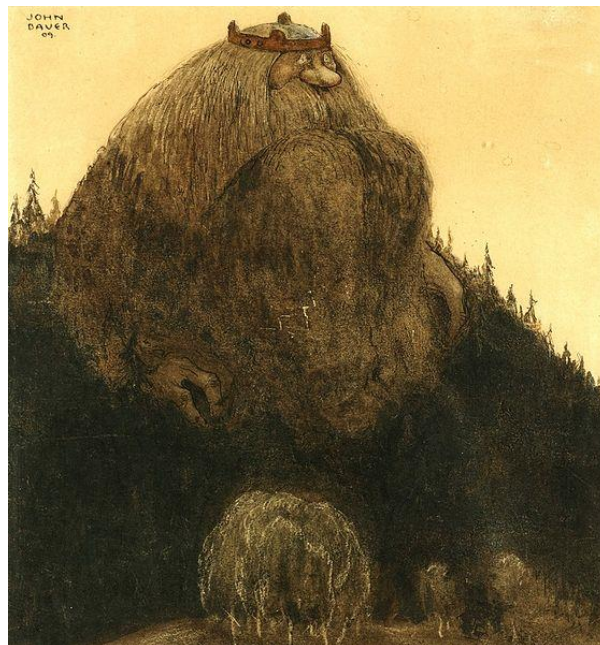


Figure 17 : BAUER, John, [illustration sans titre], 1909, techniques mixtes.³⁵⁷

³⁵⁶ Source de l'image : https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/NG.K_H.B.03222 (page consultée le 14/06/2022).

³⁵⁷ Source de l'image : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:King_of_the_hill_by_John_Bauer_1909.jpg (page consultée le 14/06/2022).

Tant chez les trolls de Kittelsen et de Bauer que chez ceux de Finntroll, le lien proche avec la nature est représenté dans la manière qu'ont les trolls de se fondre dans leur environnement. Pour autant, Finntroll a ajouté aux caractéristiques empruntées à ses sources d'inspiration un air menaçant ou dangereux que l'on ne retrouve pas toujours chez Kittelsen et Bauer.

À travers la représentation de ces créatures folkloriques scandinaves, le groupe Finntroll met en scène une forme de finlandité à la croisée de diverses traditions populaires nordiques, comme son nom et ses textes l'illustrent également.³⁵⁸ Le groupe s'enracine donc dans un espace ne concernant pas uniquement la Finlande par ses représentations du folklore et la manière de le représenter. Contrairement à Wyrð, ce n'est pas l'aspect inquiétant des œuvres de Kittelsen qui est recherché et réhaussé, mais d'avantage la possibilité d'échappatoire offerte par la création d'un monde où existent des trolls régnant sur des zones naturelles inconnues des humains. Le fait que les paroles du groupe soient également parfois écrites à la première personne ainsi que la manière de se grimer sur scène montrent son envie de s'identifier à ces créatures. Ainsi, il est intéressant de constater que, tandis que Wyrð s'inscrit dans une continuité artistique à travers l'utilisation des images de Kittelsen, Finntroll a repris à son compte une autre partie de son œuvre et de l'œuvre de Bauer pour se créer une identité originale, montrant par conséquent la versatilité des utilisations de ces œuvres. Enfin, ces cas illustrent aussi l'attention accordée par les groupes aux textes culturels issus du romantisme national au-delà de la Finlande, établissant un lien avec les identités créées à la suite de ce mouvement.

En plus du folklore scandinave, c'est aussi le folklore Saami qui sert de source d'inspiration. Dans la section suivante, nous approfondissons donc la question de l'utilisation du folklore saami dans notre corpus.

3.3.2.2 Présence de la culture sami

Les traditions samis sont évoquées de manières textuelle, visuelle ou sonore par plusieurs groupes de notre corpus, comme nous en avons donné un aperçu dans le sous-chapitre précédent. Pour autant, il nous semble pertinent d'approfondir l'analyse de l'utilisation de la culture et du folklore sami du fait des diverses représentations. Au moment de la rédaction de ce travail, il ne semble pas, à notre connaissance, que des études aient été consacrées à ce sujet.

³⁵⁸ VIGIER, Lise, « At the Crossroads of Nordic Traditions and Languages: The Representation of the Swedish-Speaking Finn Community in Finnish Heavy Metal », *op. cit.*, pp. 82–86.

Dans cette section, nous avons pour objectif d'analyser quelques-unes des références présentes dans notre corpus et ainsi de comprendre les types de finlandités qui se construisent à travers ce sujet. Nous souhaitons également documenter la vision donnée de cette population autochtone des territoires de Norvège, de Suède, de Finlande et de Russie par les groupes et artistes qui, à notre connaissance, n'en font pas partie.

Au-delà du cas de Waltari, l'une des références les plus anciennes à la population et au folklore sami dans notre corpus est celle de Nightwish dans sa chanson « Lappi »³⁵⁹ (Laponie) sortie en 1997. Elle se compose de quatre parties intitulées « I Erämaajärvi » (I Lac de la région sauvage), « II Witchdrums » (II Tambours de sorcières), « III This Moment is Eternity » (III Ce Moment est Éternité) et « IV Etiäinen » qui peut signifier 'présentiment' ou désigner, dans la croyance populaire finnoise, une sorte de « double fantomatique d'une personne dont l'apparition précède généralement son arrivée »³⁶⁰. Tandis que les parties I et III contiennent des paroles, respectivement chantées en finnois et en anglais, « II Witchdrums » est uniquement instrumentale et « IV Etiäinen », ne comporte qu'une instrumentation et des vocalises. L'image qui se dégage de la Laponie et de ses habitants est d'abord celle d'un lieu hors du temps comme l'indique l'expression « ikijärveltä », 'depuis le lac éternel' ainsi que la partie « III This Moment is Eternity » qui s'ouvre sur le vers « Day possesses no key here », 'Le jour ne possède pas de clé ici'. Ensuite, comme l'indique son nom, « I Erämaajärvi » rend compte d'un lieu sauvage où la narratrice mentionne comme seule présence humaine un voyageur solitaire. Tous les autres êtres vivants mentionnés sont ici des oiseaux dont une volée de cygnes et un aigle.³⁶¹ La narratrice mentionne alors le ressenti de ce voyageur, dont de la nostalgie pour le passé, sans le définir davantage, ainsi qu'une vive émotion ressentie face à la liberté des cygnes. La seule indication concernant le passé pourrait alors résider dans le titre de la partie suivante, « Witchdrums », faisant possiblement écho à la période durant laquelle les tambours chamaniques étaient utilisés par les Samis, tradition qui s'est arrêtée suite à des campagnes d'évangélisation menées en Laponie vers la fin du 17^{ème} siècle.³⁶² Il est cependant difficile de déduire davantage de cette partie de la chanson puisqu'elle ne possède pas de paroles, ajoutant

³⁵⁹ Nightwish, « Lappi », *Angels Fall First* », Spinefarm Records, 1997.

³⁶⁰ Kielitoimiston sanakirja, « etiäinen », 2021, <https://www.kielitoimistonanakirja.fi/#/eti%C3%A4inen> (page consultée le 16/06/2022).

³⁶¹ Nightwish, « Lappi », *op. cit.* Genius, « Lappi », <https://genius.com/Nightwish-lappi-lapland-lyrics> (page consultée le 16/06/2022).

³⁶² RYDVIING, Håkan, « Drum. », dans KULONEN, Ulla-Maija, SEURUJÄRVI-KARI, Irja, PULKKINEN, Risto (éds.), *The Saami : A Cultural Encyclopaedia*, Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2005, p. 69.

donc une dimension supplémentaire de mystère à la magie pratiquée par les sorcières possédant ces tambours. Au-delà du caractère détaché de notre temporalité, la partie « III This Moment is Eternity » souligne également un élément qui revient chez d'autres cas de référence au folklore Sami : l'effacement de l'humain au profit du reste de la nature. En effet, une fois encore, le seul personnage humain mentionné est un « hermite » et le dernier couplet de cette partie dit de ce lieu qu'il est la

Terre du corbeau
Terre de l'ours
Terre de l'aigle
Et du carcajou

Land of raven
Land of bear
Land of eagle
*And wolverine*³⁶³

Ainsi, ce n'est pas l'humain qui possède ce lieu mais bien les autres êtres vivants qui l'habitent. L'humain ne peut, dans cette chanson, être présent que seul, sans un quelconque groupe social avec lui.

Pour d'autres groupes dont Finntroll et Korpiklaani, l'humain est même complètement occulté du récit lorsqu'intervient une référence au folklore sami. En effet, la chanson « Jaktens Tid »³⁶⁴, 'Le Temps de la Chasse', a pour unique sujet une partie de chasse d'un roi troll et de sa suite tuant tout ce qui vit autour de leur domaine.³⁶⁵ Cette fois, ce n'est pas dans les paroles que se trouve la référence au folklore sami mais dans la musique même puisque, tel un refrain, revient un joik, une forme de chant traditionnel sami, pratiqué par Jonne Järvelä, chanteur de Korpiklaani.³⁶⁶

Il n'est donc pas surprenant de retrouver des mentions et des enregistrements de joik dans l'œuvre même de Korpiklaani. Nous souhaitons ici nous intéresser à la chanson « Suden Joiku »³⁶⁷, 'Joik du Loup', qui, comme son nom l'indique, est consacrée à un loup.³⁶⁸ Au fil des

³⁶³ Nightwish, « Lappi », *op. cit.* Genius, « Lappi », *op. cit.*

³⁶⁴ Finntroll, « Jaktens Tid », *Jaktens Tid*, Spikefarm Records, 2001.

³⁶⁵ Finntroll, « Jaktens Tid », *op. cit.* Encyclopaedia Metallum, « Jaktens Tid *op. cit.*».

³⁶⁶ La liste des personnes ayant participé à l'enregistrement est disponible dans la section « Lineup » de la page consacrée à l'album : *Ibid.*

³⁶⁷ Korpiklaani, « Suden Joiku », *Korven Kuningas*, Nuclear Blast, 2008.

³⁶⁸ Korpiklaani, « Suden Joiku », *op. cit.* Discogs, « Korpiklaani – Korven Kuningas », <https://www.discogs.com/fr/release/1331781-Korpiklaani-Korven-Kuningas/image/SW1hZ2U6ODE4NTI4Mg==> (page consultée le 16/06/2022).

couplets et des refrains, le narrateur décrit la résistance, la puissance et la détermination du loup dans son objectif de trouver sa femelle. D'après la description faite du joik dans l'ouvrage *The Saami : A Cultural Encyclopaedia*³⁶⁹, « Suden Joiku »³⁷⁰ correspond, par ses paroles, à plusieurs critères de ce chant traditionnel. En effet, le sujet est un animal souvent chanté dans les joiks, les paroles sont tout à fait figuratives et l'on prête au loup des sentiments humains comme le fait d'aimer sa femelle, désignée notamment par les noms « rakas », 'chérie' et « armas », 'douce' dans le dernier couplet³⁷¹.³⁷² Ainsi, du point de vue textuel, la chanson ne se contente pas de faire référence au folklore sami mais va jusqu'à en perpétuer des aspects précis. Du point de vue musical cependant, le groupe joue sa propre musique avec son instrumentarium usuel, créant donc un assemblage de plusieurs cultures.

Par leurs sujets et les descriptions proposées par les paroles, Nightwish, Finntroll et Korpiklaani semblent s'appuyer sur le folklore sami pour créer des récits d'évasions vers d'autres mondes, un premier hors du temps, un second où les trolls sèment la terreur lors de leurs parties de chasse et un troisième où un loup fait résonner son joik à travers de vastes étendues sauvages pour trouver sa promise. L'humain n'a alors que peu de place dans ces histoires et c'est donc la nature qui semble être au cœur des récits que l'on associe au folklore sami, lui conférant le pouvoir d'emmener l'auditoire dans une évasion vers différents ailleurs à contempler ou à simplement fantasmer. Lorsque l'humain est présent dans les récits, par exemple dans certaines paroles d'Eternal Tears of Sorrow, le groupe évoquant le plus le folklore sami dans notre corpus, il n'est cependant qu'une partie d'un ensemble régi par des êtres non-humains ou des objets auxquels on prête volonté et pouvoir.

Dans la chanson « Goashem »³⁷³ (Aigle), racontant la spoliation du territoire sami par d'autres populations qui ne sont pas désignées, le personnage principal et narrateur chante :

C'est ma terre, notre terre sacrée
Je ne veux pas quitter cet endroit
[...]
Nous faisons partie de cette terre
[...]

³⁶⁹ JÄRVINEN, Minna Riikka, « Chanting (juoiggus). », dans KULONEN, Ulla-Maija, SEURUJÄRVI-KARI, Irja, PULKKINEN, Risto (éds.), *The Saami: A Cultural Encyclopaedia*, Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2005, pp. 46–49.

³⁷⁰ Korpiklaani, « Suden Joiku », *Korven Kuningas*, Nuclear Blast, 2008.

³⁷¹ Korpiklaani, « Suden Joiku », *op. cit.* Discogs, « Korpiklaani – Korven Kuningas », *op. cit.*

³⁷² JÄRVINEN, Minna Riikka, *op. cit.*, pp. 46–47.

³⁷³ Eternal Tears of Sorrow, « Goashem », *Vilda Mánnu*, Spinefarm Records, 1998. Encyclopaedia Metallum, « Vilda Mánnu », https://www.metal-archives.com/albums/Eternal_Tears_of_Sorrow/Vilda_M%C3%A1nnu/1250 (page consultée le 15/06/2022).

Je suis Alge ['Fils'] du pays des Wuowjoš ['Samis'³⁷⁴]
Le seul fils de Goashem ['Aigle']
Je suis le meneur de ces gens maintenant³⁷⁵

*This is my land, our holy land
I don't want to leave this place
[...]
We're a part of this land
[...]
I am Alge from the land of Wuowjoš
The only son of Goashem
I'm the leader of these people now³⁷⁶*

Même si le narrateur de la chanson se décrit, après cette spoliation, comme le nouveau chef de son groupe, il obtient ce rang par la terre et par son lien à la nature, illustré par le fait d'être le fils d'une personne portant le nom d'Aigle ou d'être le fils d'un aigle. Le pouvoir est donc limité car hérité d'une entité liée fortement à la nature et n'ayant cours que sur d'autres humains.

D'après le cas analysé ici, les finlandités construites à travers les références au folklore et à la culture sami concordent avec une recherche d'évasion. Les groupes et artistes utilisant ces références ont conscience et connaissance, au moins partiellement, du capital culturel sami. Le folklore permet le plus souvent de placer la nature ainsi que l'évasion au cœur des récits et l'ancienneté de la culture et des traditions samis permet justement de créer des univers où le temps n'a pas la même emprise que dans le monde réel.

Pour autant, l'utilisation du folklore sami pose aussi question puisqu'il s'agit tout de même de l'utilisation de la tradition culturelle d'une population minoritaire par une population dominante. En dehors de « Goashem »³⁷⁷, les paroles de chansons offrent une vision très idéalisée de la vie en Laponie, à travers des récits s'émerveillant par exemple de la beauté et du calme des lieux. La chanson d'Eternal Tears of Sorrow s'inscrit typiquement dans les récits de spoliation et d'assimilation que l'on rencontre souvent dans le metal extrême à l'encontre de la religion chrétienne. Par conséquent, l'absence de mention claire de l'ennemi rend floue la réelle

³⁷⁴ KORPELA, Jukka, « Migratory Lapps And The Population Explosion Of Eastern Finns : The Early Modern Colonization Of Eastern Finland Reconsidered », dans DAMM, Charlotte, SAARIKIVI, Janne (éds.), *Networks, Interaction and Emerging Identities in Fennoscandia and Beyond. Tromsø, Norway, October 13–16 2009*, Suomalais-Ugrilainen Seuran Toimituksia = Mémoires de la Société Finno-Ougrienne, 265, Helsinki, Suomalais-Ugrilainen Seura, 2012, p. 246, <https://www.sgr.fi/sust/sust265/sust265.pdf> (page consultée le 17/06/2022).

³⁷⁵ La traduction des mots en langue sami a été rendue possible grâce au commentaire de goashem, https://songmeanings.com/songs/view/43616/?&specific_com=73014646074#comments (page consultée le 17/06/2022), et après vérification sur le dictionnaire de l'institut des langues de Finlande, Kotimaisten kielten keskus *op. cit.*

³⁷⁶ Eternal Tears of Sorrow, « Goashem », *op. cit.* Encyclopaedia Metallum, « Vilda Mánnu », *op. cit.*

³⁷⁷ Eternal Tears of Sorrow, « Goashem », *op. cit.* Encyclopaedia Metallum, « Vilda Mánnu », *op. cit.*

prise de position du groupe vis-à-vis du sujet de la chanson. Il est en effet impossible de déterminer si, comme la similarité avec d'autres titres de metal extrême le laisse à penser, « Goashem »³⁷⁸ est un nouvel exemple d'opposition à la religion chrétienne, ou s'il est question d'une réelle remise en question des populations dominantes vis-à-vis des populations samies. De plus, le fait de placer dans la très large majorité des cas le folklore et la culture samis en dehors d'une temporalité réaliste et en dehors de sujets liés explicitement aux discussions sociales actuelle les écarte, dans l'imaginaire de ces textes, un peu plus de la société contemporaine dans laquelle cette population existe également. Cependant, l'utilisation du folklore sami ainsi que la revitalisation du chamanisme dans le but de critiquer la christianisation de cette population sont également notables dans la musique sami.³⁷⁹ Par conséquent, ce phénomène de critique de la christianisation d'une population à travers l'usage de croyances et de pratiques anciennes n'est d'une part pas propre au genre metal. D'autre part, cela montre la complexité qui réside dans l'analyse des rapports entre les groupes cités ici qui appartiennent à la population dominante et la population minoritaire sami.

Enfin, il est indéniable que les groupes se documentent sur le sujet des Samis, comme l'illustre la mention de sources universitaires par l'un des membres d'Eternal tears of Sorrow pour expliquer le titre de leur album *Saivon Lapsi*, 'L'enfant de Saivo' soit du monde des morts³⁸⁰ ou qu'ils apprennent auprès de Samis certaines de leurs pratiques, comme l'a fait le chanteur de Korpiklaani avec le joik. Il n'est cependant fait mention qu'une seule fois dans notre corpus de la présence d'artistes samis représentant en personne leur propre culture, ce dans « So Fine »³⁸¹ de Waltari, seule chanson associant folklore sami et thématiques contemporaines.

Ainsi, les finlandités construites montrent une conscience évidente de l'existence proche de la minorité sami ainsi qu'un intérêt pour son folklore. Pour autant, cet intérêt s'exprime le plus souvent par une fascination ou une recherche de ce qui apparaît comme différent voire exotique, sans réellement mentionner le quotidien, la vie contemporaine ou encore les difficultés de cette population, lui conférant cet aspect ancien mais sans réelle temporalité et idéalisé.

³⁷⁸ Eternal Tears of Sorrow, « Goashem », *op. cit.* Encyclopaedia Metallum, « Vilda Mánnu », *op. cit.*

³⁷⁹ CHEN, Xinjie, *Rooted Cosmopolitanism of Sámi Music CDs in the 2000s*, Helsinki, University of Helsinki, 2021, p.12, <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-51-7636-3> (page consultée le 21/06/2022).

³⁸⁰ PUOLAKANAHO, Jarmo, « 2013 ! February ! », 2013, <https://goashem.wordpress.com/page/9/> (page consultée le 16/06/2022).

³⁸¹ Waltari, « So Fine », *op. cit.*

3.3.2.3 Considérations conclusives

Au-delà de l'histoire culturelle finlandaise, le folklore nordique est donc une source d'inspiration notable de notre corpus. Nous avons analysé dans ce sous-chapitre deux ensembles de références ; le folklore scandinave tel qu'il est représenté par les peintres norvégien et suédois Theodor Kittelsen et John Bauer d'un côté et le folklore sami de l'autre.

La première section a ainsi permis de mettre en évidence les différents niveaux de discours établis à l'aide de références à l'art pictural du romantisme national et de ses représentations du folklore scandinave. Cela nous a également permis de montrer que les groupes créent une forme d'identifications aux créatures peuplant ce folklore ainsi qu'une connexion avec l'esthétique artistique scandinave de la fin du 19^{ème} et du début du 20^{ème} siècle. L'analyse de la seconde section a soulevé quant à lui la question du rapport à la culture d'une population minoritaire ainsi que la manière d'utiliser son folklore pour créer des univers au réalisme relatif et qui sont distants à plusieurs égards des sociétés urbanisées contemporaines.

Par conséquent, l'utilisation de folklores nordiques sert à mettre en scène dans les textes étudiés un passé lointain, indéfini et teinté de surnaturel, dans lequel les humains ne sont pas souvent au centre des récits, évoluant loin les uns des autres en tant que membres d'une nature qu'ils ne peuvent pas contrôler. D'après les cas que nous avons étudié, le passé illustré par ces folklores est considéré avec nostalgie ou envie. Les finlandités construites à travers ces sujets témoignent donc d'un fort attachement à la nature et d'un intérêt pour les créatures surnaturelles et la magie. Elles sont également marquées par la complexité du rapport entre les différents groupes de population vivant sur le territoire finlandais en mettant en exergue la relation entre des représentants et représentantes d'une population dominante et une population minoritaire dont on utilise le folklore pour créer un ailleurs plus ou moins exotique et hors de la temporalité réelle. Enfin, la nostalgie et l'attrait pour le passé peuvent être à considérer comme la marque d'un rejet ou d'une évasion hors de la modernité urbaine, sujet que nous approfondissons dans le chapitre suivant à travers le sujet de l'opposition entre le paganisme et le christianisme.

3.3.3 Opposition entre paganisme et christianisme

L'opposition entre paganisme et christianisme a été analysé ou au moins mentionnée dans plusieurs travaux de recherche depuis plus d'une décennie avec pour cas les plus usuellement

traités les groupes scandinaves appartenant au metal extrême.³⁸² Il est alors fait état du rôle joué par le paganisme comme outil de mise en scène d'idées anti-chrétiennes, créant par conséquent une opposition frontale entre ces deux formes de spiritualités. Ces analyses montrent de plus qu'une forme d'identité scandinave s'est construite autour de cette dualité. Ainsi, nous avons pour objectif dans ce sous-chapitre d'étudier la manière dont les groupes finlandais se positionnent par rapport à cette opposition et comment ils l'adaptent au contexte historique, culturel et spirituel finlandais.

Nous traitons en premier lieu les manières dont le chamanisme et le paganisme sont associés dans cette opposition puis nous étudions la manière dont les vikings, même pour des groupes finlandais, symbolisent ce passé pré-chrétien regretté pour enfin montrer comment sont mises en scène les critiques de la christianisation des populations païennes.

3.3.3.1 Association du chamanisme et du paganisme

Lorsque le chamanisme est mis en scène dans notre corpus, il a le plus souvent pour fonction de symboliser, ou le paganisme, ou bien une distanciation si ce n'est une opposition frontale au christianisme et à ses valeurs. Le chamanisme est principalement représenté par des chamanes qui voyagent dans des au-delà, souvent associés au monde des morts au moyen de transes, ou, plus simplement, ils sont entourés d'objets rappelant la mort.

Dans le clip³⁸³ ainsi que dans les paroles, présentes dans la vidéo, de « Dreaming Beneath »³⁸⁴ du groupe 2 Wolves, le chamanisme est omniprésent. Du point de vue visuel, cela se traduit par la présence de deux êtres à l'allure anthropomorphe mais dont la tête est remplacée par un crâne de cervidé et dont les mains, pour l'un des deux, sont inhabituellement longues et décharnées. Ce même personnage est par ailleurs couvert d'une étoffe sombre et il porte différents objets autour du cou dont une cloche, des ciseaux, des os ou encore un squelette de poisson. Assis près

³⁸² Voir HELDEN, Imke von, « Scandinavian Metal Attack: The Power of Northern Europe in Extreme Metal », dans HILL, Rosemary, SPRACKLEN, Karl (éds.), *Heavy Fundametalisms: Music, Metal and Politics*, Oxford, Inter-disciplinary Press, 2010, pp. 35– 37. BROWN, Andy R., SPRACKLEN, Karl, KAHN-HARRIS, Keith *et al.*, « Global Metal Music and Culture and Metal Studies », *op. cit.*, p. 7. MANEA, Irina-Maria, *Valhalla rising : the construction of cultural identity through norse myth in scandinavian and german pagan metal*, Bucharest, Université de Bucharest, 2016, pp. 57–65, https://www.academia.edu/35862486/VALHALLA_RISING_THE_CONSTRUCTION_OF_CULTURAL_IDENTITY_THROUGH_NORSE_MYTH_IN_SCANDINAVIAN_AND_GERMAN_PAGAN_PhD_THESIS (page consultée le 28/09/2020).

³⁸³ Cloud Music Typography, Inverse Records, *2 Wolves - Dreaming Beneath (Official Lyric Video)*, 2019, <https://youtu.be/r4CYVT7YEJg> (page consultée le 25/06/2022).

³⁸⁴ 2 Wolves, « Dreaming Beneath », ... *Our Fault*, Inverse Records, 2019.

d'un feu, entouré d'un mortier, d'ossements et d'objets divers, il tient dans ses mains une poupée en paille de forme humaine. Le second personnage se tient debout plus loin, il est également couvert d'une étoffe sombre mais porte en dessous une robe claire. À sa ceinture sont accrochés des os et des brindilles assemblées en bouquet. La vidéo montre les personnages comme figés. Le mouvement concerne principalement les changements de focalisation sur l'image qui permettent de faire apparaître les paroles de la chanson. Ce ne sont pas les mouvements des personnages qui montrent ce qu'ils représentent mais leur apparence et leurs positions qui laissent à penser que le personnage assis pourrait être un ou une chamane et que celui debout pourrait être son assistant ou son assistante. La fonction du premier est notamment suggérée par les divers objets tant pratiques qu'ornementaux portés autour de son cou. Ils sont en effet de possibles marqueurs de son statut et de son lien avec la mort, entre autres symbolisé par les os ainsi que de ses activités représentées par les ciseaux, la poupée et le mortier. Le second personnage n'est d'une part pas montré en train de pratiquer un quelconque rituel et porte d'autre part moins d'objets, impliquant un potentiel d'action moindre.

Les paroles ne nomment pas directement de chamane. Pour autant, le narrateur, dans le premier couplet, mentionne des pratiques que l'auditoire peut associer à des pratiques chamaniques :

Je verse mon âme dans les profondeurs
[...]
Fasciné par les vapeurs d'un autre monde
[...]
Jusqu'à ce que j'atteigne à nouveau la surface
Dans ce lieu ancien [et] sacré je demeure

I pour my soul in to the depths
[...]
Mesmerised by otherworldly fumes
[...]
Untill I reach the surface again
*In this ancient sacred place I dwell*³⁸⁵

De plus, ce même narrateur explique dans le refrain avoir vu en rêve « avec des yeux différents » et qu'il était alors « quelque chose de plus qu'un homme » et termine la chanson en racontant son réveil sur un rivage.³⁸⁶ Les paroles évoquent ainsi une forme de transe emportant le narrateur vers un monde ancien et sacré se trouvant sous l'eau, où il peut incarner une créature surhumaine. Il en ressort en s'éveillant au bord d'un plan ou d'un cours d'eau, ce qui fait penser aux rituels chamaniques finnois et sames avec le concept de « saivo », qui serait notamment un

³⁸⁵ Cloud Music Typography, Inverse Records, *op. cit.*

³⁸⁶ *Ibid.*

lac à travers lequel les chamanes pouvaient rejoindre le monde des morts à l'aide d'animaux assistants.³⁸⁷ L'album de 2 Wolves ainsi que cette chanson ne critiquent pas la religion chrétienne. Pour autant, tandis que le paganisme et le chamanisme sont régulièrement mis en scène dans l'œuvre du groupe, le christianisme n'y a pas sa place. Il ne semble donc pas être enviable ou souhaitable dans l'imaginaire de 2 Wolves, alors que le groupe mêle aisément des éléments traditionnels païens à des mises en scène de lieux et d'objets tout à fait contemporains dans son clip de la chanson « Serpentine Paths In The Autumn Night »³⁸⁸.

Une figure similaire à celles du clip « Dreaming Beneath »³⁸⁹ est également présente sur la couverture de l'album *When a Shadow Is Forced into the Light*³⁹⁰ (Quand une Ombre Est Forcée Dans la Lumière) de Swallow the sun :

*Figure 18 : Swallow the Sun, TEYSSIER, Fursy, When a Shadow Is Forced Into the Light, Century Media Records, 2019.*³⁹¹

³⁸⁷ SIIKALA, Anna-Leena, « What Myths Tell about Past Finno-Ugric Modes of Thinking », dans SIIKALA, Anna-Leena (éd.), *Myth and Mentality: Studies in Folklore and Popular Thought*, Helsinki, Finnish Literature Society, 2002, p. 27, DOI : <http://dx.doi.org/10.21435/sff.8>.

JOY, Francis, *Sámi Shamanism, Cosmology and Art as Systems of Embedded Knowledge*, Rovaniemi, The University of Lapland, 2018, p. 87, <http://lauda.ulapland.fi/handle/10024/63178> (page consultée le 26/09/2022).

³⁸⁸ LUISTE, Tero, 2WolvesBand, 2 Wolves - Serpentine Paths In The Autumn Night (Official Music Video), 2015, <https://youtu.be/8-XCTE7Eiy0> (page consultée le 25/06/2022).

³⁸⁹ Cloud Music Typography, Inverse Records, *op. cit.*

³⁹⁰ Swallow the Sun, TEYSSIER, Fursy, *When a Shadow Is Forced Into the Light*, Century Media Records, 2019.

³⁹¹ Source de l'image : Encyclopaedia Metallum, « When a Shadow Is Forced Into the Light », <https://www.metal-archives.com/images/7/4/5/4/745417.jpg?1217> (page consultée le 25/06/2022).

Ce personnage se tenant debout seul sur un promontoire rocheux au milieu d'une étendue d'eau sombre ne semble pas, en dehors de son crâne de cervidé que nous examinons en détail dans le paragraphe suivant, lié au paganisme ou au chamanisme. Pour autant, l'analyse des paroles permet tout de même de déceler un rejet de la religion chrétienne à travers certains de ses symboles, notamment dans le refrain de la chanson « Here on the Black Earth »³⁹² (Ici sur la Terre Noire) où le narrateur chante :

Construit mon armure à partir des os de ces anges
Expirant les flèches de Dieu
Mes mains s'étendent vers le vide
Où tu avais l'habitude d'être

*Built my armour from the bones of them angels
Breathing out the arrows of God
My hands reach into the void
Where you used to be*³⁹³

Cette chanson, de même que l'album qui la contient, s'inspire des sentiments éprouvés suite à la mort d'une personne proche.³⁹⁴ Ainsi, la souffrance engendrée par le deuil est transformée dans le refrain en un rejet de Dieu et des anges, tenus, au moins partiellement, responsables de la situation. Le personnage de la couverture représente donc un point de contact entre le monde des vivants et celui des morts, comme l'était le chamane dans des cultures existant notamment avant la christianisation des pays nordiques.

Le crâne de cervidé, posé sur la tête de personnages, ou d'artistes lors de prestations scéniques, ou bien remplaçant totalement la tête de personnages dans des représentations visuelles, est un élément de plus en plus présent dans la scène metal, comme en atteste les dates de sortie des cas cités ici. Il l'est également dans le néofolk ou le pagan folk³⁹⁵, genre musical n'ayant pas encore été doté d'une caractérisation consensuelle mais qui est souvent connecté à la scène metal par des collaborations entre différents groupes et artistes ou la présence d'artistes jouant dans les deux genres.

³⁹² Swallow the Sun, « Here on the Black Earth », *When a Shadow Is Forced into the Light*, Century Media Records, 2019.

³⁹³ Swallow the Sun, « Here on the Black Earth », *op. cit.* Genius, « Here On the Black Earth », <https://genius.com/Swallow-the-sun-here-on-the-black-earth-lyrics> (page consultée le 26/06/2022).

³⁹⁴ Swallow the Sun, « SWALLOW THE SUN – announce new album and epic single release », <https://www.facebook.com/swallowthesun/posts/pfbid02WLgV3v7ucuNsGnmaJSbViDVTr6vMgvVDq8tZYM YhEcvK2iCc7ZJpwZVTDBvwV6SGI> (page consultée le 26/06/2022).

³⁹⁵ L'un des exemples les plus connus est la tenue de scène de la chanteuse Maria Franz du groupe germano-scandinave Heilung. Voir LAURISCH, Henry W., *Roskilde Festival Heilung-5*, [photographie en ligne] https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Roskilde_Festival_Heilung-5.jpg (page consultée le 25/06/2022).

Nous nous appuyons donc sur les travaux de l'historien des religions, Kennet Granholm³⁹⁶, de Stefanie von Schnurbein, professeure de littérature scandinave moderne³⁹⁷ et de János Fejes, historien des religions spécialisé sur le metal³⁹⁸ pour décrire succinctement le néofolk ou paganfolk comme une musique populaire majoritairement amplifiée, jouée avec des instruments acoustiques, des sons « naturels »³⁹⁹, avec une à plusieurs voix chantées, abordant des sujets liés à la période historique d'avant l'époque moderne ainsi que les cultures et croyances païennes.

Cette figure anthropomorphe couronnée de ramures ou d'un crâne entier de cervidé est présente dans l'imaginaire des populations ayant vécu avant la christianisation des pays nordiques et elle est notamment associée au chamanisme.⁴⁰⁰ Ces personnages, dans l'imaginaire de notre corpus conservent un lien fort avec les traditions païennes et chamaniques ayant notamment eu cours dans les pays nordiques. En effet, ce lien est mis en scène grâce à des éléments tels que le récit d'une transe s'approchant notablement de celles par exemple décrites dans les travaux de Siikala et Hoppál⁴⁰¹ ou Pentikäinen⁴⁰², ou par le rôle d'intermédiaire entre les vivants et les morts.⁴⁰³

Comme nous avons pu le constater dans les sous-chapitres précédents, le paganisme et le chamanisme sont associés à un passé relativement lointain, perçu par certains groupes comme préférable aux sociétés plus récentes symbolisées par le christianisme. Pour autant, les exemples étudiés ici montrent des situations où cette religion n'est pas associée directement à une quelconque forme de contemporanéité. Chez 2 Wolves, c'est une forme de paganisme qui est mis en scène au côté de sujets contemporains. Concernant Swallow the Sun, cette référence au paganisme peut être davantage perçue comme un support visuel de lien entre la vie et la mort. Le christianisme n'est remis en cause, d'après les paroles de l'album *When a Shadow Is Forced*

³⁹⁶ GRANHOLM, Kennet, « 'Sons of Northern Darkness' Heathen Influences in Black Metal and Neofolk Music », *Numen*, 58, 2011, p. 515.

³⁹⁷ SCHNURBEIN, Stefanie von, *Norse Revival*, Leiden, Brill, 2016, p. 342, <http://doi.org/10.1163/9789004309517> (page consultée le 25/06/2022).

³⁹⁸ FEJES, Janos, « Karrier- és vallástörténet/Gondolatelöleg: Heilung – Avagy mitől metal a metal (2)? », 'Carrière et Histoire Religieuse / Pensée : Heilung - Ou qu'est-ce qui fait du métal un métal (2) ?', 2019, [billet de blog] <https://doktermetal.home.blog/2019/04/12/crossover-1/> (page consultée le 02/03/2022).

³⁹⁹ Enregistrements de bruits de rivière, de vent dans une forêt etc.

⁴⁰⁰ SIIKALA, Anna-Leena, HOPPÁL, Mihály, *op. cit.*, pp. 66.

⁴⁰¹ SIIKALA, Anna-Leena, HOPPÁL, Mihály, *Ibid.*

⁴⁰² PENTIKÄINEN, Juha, *Kalevala Mythology, op. cit.*, p. 188.

⁴⁰³ Il est tout de même à noter que ces rapprochements sont suffisamment importants pour être remarqués mais que nous ne prétendons pas, au contraire, que les groupes rendent une vision réaliste de ces courants et de ces traditions spirituelles et culturelles. Par conséquent, il n'est pas rare de voir les groupes et artistes de notre corpus opposer leur vision du paganisme et du chamanisme au christianisme.

*into the Light*⁴⁰⁴, que parce qu'il représente une fatalité que le narrateur ne parvient pas à accepter. L'étude de ces cas est donc importante pour montrer d'abord l'association courante dans notre corpus du paganisme et du chamanisme, ce qui n'est pas une évidence pour un public non sensibilisé à l'histoire des croyances et des pratiques nordiques. Nous avons également démontré ici que l'opposition entre paganisme et christianisme peut avoir des contextes variés et se révéler de manière parfois subtile.

Tandis que le chamanisme et le paganisme symbolisent spirituellement la critique et la remise en question du christianisme, les vikings que nous analysons dans la section suivante, incarnent quant à eux, au-delà des questions spirituelles auxquelles ils sont également liés, une remise en question des valeurs et du mode de vie chrétiens.

3.3.3.2 Les vikings, symboles de la nostalgie pour le passé païen

Bien que les vikings ne soient pas originaires du territoire de la Finlande, ils sont tout de même mobilisés dans certaines œuvres dans notre corpus. Dans notre travail, le nom « viking » revêt un caractère généraliste. Nous pouvons le définir ici selon l'explication proposée par l'historien Pierre Bauduin :

Viking se réfère à une activité, pour faire par exemple allusion à des hommes partis *í vikingu* (« en [expédition] viking »). L'emploi du mot suggère qu'il s'agissait d'activités exercées loin de chez eux, par exemple dans des entreprises de commerce ou de pillage. [...] *Viking* a acquis maintenant un sens plus large que celui rencontré dans les textes norrois, pour décrire les sociétés scandinaves, sous leurs différents aspects, pendant l'âge viking.⁴⁰⁵

Par souci d'intelligibilité, c'est avec la perspective contemporaine de la notion de viking que nous allons analyser ce sujet dans notre corpus.

Il existe, de plus, un sous-genre de metal appelé viking metal, défini notamment par Catherine Hoad, comme traitant spécifiquement de la figure du viking tant d'un point de vue esthétique que d'un point de vue thématique. En revanche, cette définition exclut les groupes utilisant des instruments traditionnels ou « non-standards ». ⁴⁰⁶ Pour autant, l'image des vikings est

⁴⁰⁴ Swallow the Sun, *When a Shadow Is Forced into the Light*, Century Media Records, 2019.

⁴⁰⁵ BAUDUIN, Pierre, *Les Vikings*, Paris, Presses Universitaires de France, 2014 (2^e éd), p. 3, <https://doi.org/10.3917/puf.baudu.2014.01> (page consultée le 28/06/2022).

⁴⁰⁶ HOAD, Catherine, « Hold the heathen hammer high: Viking metal from the local to the global », dans *Flow: Selected proceedings from the 2012 IASPM Australia/New Zealand Conference*, 2013, p. 1, https://www.academia.edu/5768762/Hold_the_Heathen_Hammer_High_-_Viking_Metal_from_the_Local_to_the_Global?source=swp_share, (page consultée le 9 mars 2020).

convoquée par des groupes de notre corpus sortant de ces limites ou ne répondant pas à ces critères. Nous examinons donc ici les formes d'allusions aux vikings sans tenir compte des sous-genres auxquels ils se rattachent. En outre, le texte de Hoad associe les références à la mythologie, au paganisme « nordique »⁴⁰⁷ et aux récits sur la période viking⁴⁰⁸ et le lien entre ces sujets est certes indéniable mais pas constante dans les textes de metal, raison pour laquelle nous discutons de ces deux sujets séparément.

L'objectif de cette section est d'analyser la remise en question des valeurs et du mode de vie chrétiens à travers l'image viking et de comprendre comment cette population qui n'est pas issue du territoire actuel de la Finlande est associé à des constructions identitaires pour trois groupes de notre corpus, Moonsorrow, Ensiferum et Turisas.

Moonsorrow et Ensiferum utilisent le sujet des vikings de manière similaire en les représentant d'abord comme un idéal perdu à cause de la christianisation. Dans la chanson « 1065 : Aika », (1065 : Temps), Moonsorrow évoque la fin de la période viking qui s'étend de 793, date du raid de Lindisfarm, à 1066, date de la bataille de Stamford Bridge, selon la datation la plus couramment utilisée⁴⁰⁹. Nous pouvons donc constater une différence entre l'année mentionnée dans le titre de la chanson et celle retenue, par convention, dans la recherche. Il est cependant à déterminer concrètement s'il s'agit d'une erreur de la part du groupe, ce qui reste le plus probable car la chanson raconte la disparition des vikings, ou si le groupe a choisi un événement antérieur. De plus, dès le début du texte, les vikings sont associés au lieu mythologique finnois, Pohjola. Si la version en langue originale peut laisser place au doute puisque « pohjola » peut également désigner le Nord, la traduction disponible dans le livret de la seconde édition de l'album où se trouve cette chanson insiste sur cette association puisqu'il est écrit dans ce livret : « Once upon a time here on the plains of Pohjola »⁴¹⁰ soulignant la volonté de conserver ce toponyme mythologique. Autre élément intéressant de cette chanson, le groupe adopte

⁴⁰⁷ Comprendre celle issue des actuels pays scandinaves et de l'Islande.

⁴⁰⁸ HOAD, Catherine, « Hold the heathen hammer high: Viking metal from the local to the global », dans *Flow: Selected proceedings from the 2012 IASPM Australia/New Zealand Conference*, 2013, p. 1, https://www.academia.edu/5768762/Hold_the_Heathen_Hammer_High_-_Viking_Metal_from_the_Local_to_the_Global?source=swp_share, (page consultée le 9 mars 2020)

⁴⁰⁹ BOYER, Régis, *Les Vikings : histoire et civilisation*, Paris, Éditions Perrin, 2004, p.6.

⁴¹⁰ Moonsorrow, « 1065 : Aika », *Suden Uni*, Spikefarm Records, 2003. Discogs, « Moonsorrow – Suden Uni », https://i.discogs.com/uALRbSNmIfqYUS4Zk8qKxSi-K_RcMn18cJ1U59QLEQs/rs:fit/g:sm/q:90/h:590/w:600/czM6Ly9kaXNjb2dz/LWRhdGFhYXNlWlt/YWdlcy9SLTlxNjA5/NzYtMTU2MzcyMzg4/Ny0zNjA4LmpwZWc.jpeg (page consultée le 29/06/2022).

ostensiblement des jugements différents selon la population ayant commis certains faits, comme l'illustre le premier paragraphe en langue originale dans le livret :

Ils ont conquis, pillé pour leur honneur
et ont avancé victorieusement sans battre en retraite.
Mais ils ont rencontré d'autres avec les mêmes intentions,
plus mauvais qu'eux; sur la vieille île ennemie.

*He valloittivat, ryöstelivät kunniaksensa
ja etenivät voittoisasti perääntymättä.
Vaan samat aiheet toisella, heitä pahemmalla;
vihollisen vanhan saarella saivat kohdata.*⁴¹¹

Le premier sujet à la troisième personne du pluriel qualifie ici les vikings tandis que les autres « plus mauvais » sont, bien qu'ils ne soient pas directement désignés, les chrétiens, comme l'amène à penser le texte accompagnant la chanson dans le livret de la première édition de l'album. Le narrateur explique « Un serpent léthal qui avait empoisonné la plupart des cultures païennes qui leur étaient contemporaines avant de se diriger vers le nord, grandissant alors en force, a écrasé une fois pour toutes ce peuple fier sous son règne. »⁴¹² Le groupe reconnaît donc aux pillages et aux conquêtes viking une légitimité qu'il refuse aux chrétiens. Ce sentiment est à nouveau souligné comme suit dans l'avant dernier paragraphe :

Le vainqueur doit avoir honte :
Ils ont aussi perdu l'honneur

*Voittaja sää häpeää kantaa:
He hukuttivat myös kunnian*⁴¹³

Par conséquent, la population à laquelle le groupe s'identifie, par l'utilisation du toponyme mythologique finnois, à une population dont il approuve les actes violents. L'objectif est alors de mettre en avant son sens de l'honneur et son courage, qualités qu'ils refusent à la population de laquelle il souhaite se distinguer, les chrétiens.

Un mécanisme similaire est visible chez Ensiferum dans la chanson « Twilight Tavern »⁴¹⁴ (Taverne du crépuscule), où une opposition nette entre les valeurs incarnées par les vikings et

⁴¹¹ Moonsorrow, « 1065: Aika », *Suden Uni*, Plasmatica Records, 2001. Discogs, « Moonsorrow – Suden Uni », <https://i.discogs.com/0pnMZbLKkx8XmZKW92IOrkI4z8OCkzyVNsXUPGVkKzA/rs:fit/g:sm/q:90/h:600/w:600/czM6Ly9kaXNjb2dz/LWRhdGFiYXNlLWlt/YWdlcy9SLTY5MDU0/Ni0xNTM2MDAwNDAY/LTIwNzkuanBIZw.jpeg> (page consultée le 29/06/2022).

⁴¹² Moonsorrow, « 1065: Aika », *op. cit.*, Plasmatica Records, 2001. Discogs, « Moonsorrow – Suden Uni », <https://i.discogs.com/0pnMZbLKkx8XmZKW92IOrkI4z8OCkzyVNsXUPGVkKzA/rs:fit/g:sm/q:90/h:600/w:600/czM6Ly9kaXNjb2dz/LWRhdGFiYXNlLWlt/YWdlcy9SLTY5MDU0/Ni0xNTM2MDAwNDAY/LTIwNzkuanBIZw.jpeg> (page consultée le 29/06/2022).

⁴¹³ Moonsorrow, « 1065: Aika », *op. cit.*, Plasmatica Records, 2001. Discogs, « Moonsorrow – Suden Uni », *op. cit.*

⁴¹⁴ Ensiferum, « Twilight Tavern », *From Afar*, Spinefarm Records, 2009.

celles portées par leurs ennemis – ou bien l’absence de telles valeurs. En effet, le premier couplet expose l’arrivée d’ennemis venant du sud et la mise en route du narrateur et de ses compagnons d’armes dans le but de « faire face » à ces ennemis tout en tuant leurs éclaireurs. Ainsi, les deux premiers vers du couplet montrent le courage et la détermination des personnes auxquelles le groupe s’identifie. Les deux autres vers de ce couplet en disent un peu plus sur la nature de ces opposants puisque le narrateur explique que son groupe a été pris en embuscade en pleine nuit et que malgré le courage des protagonistes, ils ont tous été tués.⁴¹⁵ C’est grâce à cette mort héroïque que des valkyries emportent le narrateur et son groupe de guerriers au Valhalla où, le soir, ils se retrouvent à la « taverne du crépuscule », où ils retrouvent également leurs ancêtres, établissant ainsi un lien entre le groupe et les vikings, qualifiés plus loin de « fils du nord »,⁴¹⁶ montrant ainsi que la distinction entre les pays, cultures et populations nordiques tend à disparaître, lorsque les vikings sont au cœur des récits. Dans cette chanson, l’identité construite et les valeurs revendiquées reposent sur l’insistance sur cette taverne où l’on consomme bière et viande ainsi que sur le fait de se battre courageusement, entre « fils du nord ».⁴¹⁷

Par ailleurs, en soulignant que le viking metal et ses thématiques ont pour « point de départ l’intérêt du black metal, pour le Satanisme et l’occulte »⁴¹⁸, Catherine Hoad montre que l’apparition des vikings dans les textes de metal ne s’explique pas uniquement par la volonté de construire des identités ancrées géographiquement et temporellement. En effet, elles sont issues de l’esthétique du *black metal* et de son goût pour la provocation à travers l’utilisation de thématiques choquantes puisqu’allant à contrecourant des mœurs de leur temps. Ainsi, l’évocation de la figure du viking met en jeu plusieurs aspects de la culture nordique mais aussi de la culture metal en tant que contreculture. Hoad montre en outre un autre aspect intéressant de la figure du viking en tant que figure « à la fois préchrétienne et post apocalyptique »⁴¹⁹. À travers ce double rôle, le viking permet de « réfléchir sur le passé tout en imaginant un futur

⁴¹⁵ Ensiferum, « Twilight Tavern », *op. cit.* Genius, « Twilight Tavern », <https://genius.com/Ensiferum-twilight-tavern-lyrics> (page consultée le 29/06/2022).

⁴¹⁶ Ensiferum, « Twilight Tavern », *op. cit.* Genius, « Twilight Tavern », *op. cit.*

⁴¹⁷ Ensiferum, « Twilight Tavern », *From Afar*, Spinefarm Records, 2009, <https://genius.com/Ensiferum-twilight-tavern-lyrics> (page consultée le 29/06/2022).

⁴¹⁸ HOAD, Catherine, « Hold the heathen hammer high: Viking metal from the local to the global », dans *Flow: Selected proceedings from the 2012 IASPM Australia/New Zealand Conference*, 2013, p. 1, https://www.academia.edu/5768762/Hold_the_Heathen_Hammer_High_-_Viking_Metal_from_the_Local_to_the_Global?source=swp_share, (page consultée le 9 mars 2020).

⁴¹⁹ HOAD, Catherine, « Hold the heathen hammer high: Viking metal from the local to the global », dans *Flow: Selected proceedings from the 2012 IASPM Australia/New Zealand Conference*, 2013, p. 3, https://www.academia.edu/5768762/Hold_the_Heathen_Hammer_High_-_Viking_Metal_from_the_Local_to_the_Global?source=swp_share, (page consultée le 9 mars 2020).

postchrétien » en mettant l'accent sur les batailles comme étant « nécessaires » pour y parvenir⁴²⁰, rôle qui est également manifeste dans notre corpus, à travers la volonté de suppression du christianisme de la région nordique, sujet que nous développons dans la section suivante⁴²¹.

Ainsi, tant pour Moonsorrow que pour Ensiferum, les vikings représentent un type d'identité régulièrement rencontré dans la musique metal abordant des sujets et des populations liés à la période médiévale, construit en célébrant la masculinité et valorisant « l'honneur, la loyauté et le courage ».⁴²² Turisas montre de son côté un autre aspect de l'imaginaire que le genre metal peut construire à propos des vikings. Bien que le groupe soit critiqué dans un article du professeur spécialisé en études du loisir, Karl Spracklen, pour perpétuer les stéréotypes de masculinité véhiculés par des groupes tels que Moonsorrow ou Ensiferum, il serait difficile de répondre précisément aux arguments présentés dans l'article puisque celui-ci ne cite pas les passages sur lesquels il appuie son analyse.⁴²³ Nous pouvons en outre souligner que le manque d'historicité reproché par Spracklen⁴²⁴ est contestable. Effet, Antje Bosselmann-Ruickbie, spécialiste de bijouterie byzantine, démontre au contraire que le groupe a su recréer et adapter les sources textuelles historiques sur la garde Varègue et sur la route commerciale des Varègues aux Grecs.⁴²⁵ Ainsi, les identités construites dans les albums de Turisas faisant référence aux vikings et plus précisément aux Varègues, *The Varangian Way*⁴²⁶ (La voie des Varègues), et

⁴²⁰ HOAD, Catherine, « Hold the heathen hammer high: Viking metal from the local to the global », dans *Flow: Selected proceedings from the 2012 IASPM Australia/New Zealand Conference*, 2013, p. 3, https://www.academia.edu/5768762/Hold_the_Heathen_Hammer_High_-_Viking_Metal_from_the_Local_to_the_Global?source=swp_share, (page consultée le 9 mars 2020).

⁴²¹ Voir la section [Critique de la christianisation](#).

⁴²² BOYARIN, Shamma, CHRISTENSEN, Annika, SAGUAR GARCÍA, Amaranta *et al.*, *op. cit.*, p. 75.

⁴²³ SPRACKLEN, Karl, « “To Holmgard ... and Beyond”: Folk metal fantasies and hegemonic white masculinities », *Metal Music Studies*, 1: 3, pp. 359–377, DOI : 10.1386/mms.1.3.359_1.

⁴²⁴ SPRACKLEN, Karl, *op. cit.*, p. 361.

⁴²⁵ BOSSELMANN-RUICKBIE, Antje, « Heavy Metal Meets Byzantium! Contact between Scandinavia and Byzantium in the Albums »The Varangian Way« (2007) and »Stand Up and Fight« (2011) by the Finnish Band Turisas », dans DAIM, Falko, HEHER, Dominik, RAPP, Claudia (éds.), *Menschen, Bilder, Sprache, Dinge. Wege der Kommunikation zwischen Byzanz und dem Westen. Studien zur Ausstellung „Byzanz & der Westen. 1000 vergessene Jahre* Vol. 2, Mayence, Byzanz zwischen Orient und Okzident 9.2, 2018, pp. 391–419, https://www.academia.edu/36999059/Bosselmann-Ruickbie_Heavy_Metal_Meets_Byzantium_Contact_Between_Scandinavia_and_Byzantium_in_the_Albums_The_Varangian_Way_2007_and_Stand_Up_and_Fight_2011_by_the_Finnish_Band_Turisas. In Daim *et al.* *Wege der Kommunikation zwischen Byzanz und dem Westen 2 BOO 9.2 Mainz 2018 391-419* (page consultée le 29/06/2022).

⁴²⁶ Turisas, *The Varangian Way*, Century Media Records, 2007.

*Stand Up And Fight*⁴²⁷ (Lève-toi et bats-toi), peuvent également être considérées comme, au moins partiellement, dépendantes des sources utilisées par le groupe pour créer ses récits.

Alors que nous avons démontré que Moonsorrow crée des adaptations et des syncrétismes dans leur manière d'évoquer la période viking, Turisas semble rester davantage fidèle aux sources historiques sur lesquelles leurs récits sont basés. De plus, comme Boyarin *et al.* le soulignent, le caractère épique des récits médiévaux est un sujet courant dans la scène metal⁴²⁸ et l'histoire des Varègues et de leurs péripéties entre la Scandinavie et l'Empire Byzantin constituent un matériel de choix pour forger des récits de ce type. En outre, le fait que Turisas mentionne des personnes dont l'existence a été attestée⁴²⁹ dissocie plus encore ses textes des récits très romancés de Moonsorrow et Ensiferum. Cela marque aussi une différence avec leur opposition frontale et binaire entre une population païenne et un ensemble vague uniquement défini par sa foi chrétienne. Par ailleurs, Turisas a certes écrit une chanson intitulée « Till the Last Man Falls »⁴³⁰ (Jusqu'à ce que le Dernier Homme Tombe), reprenant le stéréotype évoqué plus haut du peuple païen se défendant courageusement contre la violence chrétienne. Cependant, cette chanson est sortie sur la première publication du groupe qui est un EP et non un album. Elle se trouve donc en dehors des limites fixées à notre corpus. De plus, le groupe n'y fait pas référence aux vikings mais aux habitants de la Finlande par la mention de la région de Tavastia.⁴³¹ Dans les albums évoquant les vikings, il semblerait que le christianisme et les Empires chrétiens soient placés sur un niveau égal à celui d'autres religions, puissances, civilisations ou régimes politiques. La chanson « End of an Empire »⁴³² (Fin d'un Empire) l'atteste, en abordant la chute de l'Empire byzantin et en la comparant à d'autres cas de chute ou de déclin d'une puissance, comme la bataille de Waterloo, la prise de la Bastille ou encore la bataille Stamford Bridge,⁴³³ qui symbolise la fin de la période viking.

Tandis que Turisas reste dans un courant minoritaire de la représentation des vikings dans notre corpus, Moonsorrow et Ensiferum alimentent ostensiblement les discours plus courants à

⁴²⁷ Turisas, *Stand Up And Fight*, Century Media Records, 2011.

⁴²⁸ BOYARIN, Shamma, CHRISTENSEN, Annika, SAGUAR GARCÍA, Amaranta *et al.*, *op. cit.*, p. 75.

⁴²⁹ BOSSELMANN-RUICKBIE, Antje, *op. cit.*, p. 398.

⁴³⁰ Turisas, « Till the Last Man Falls », *The Heart of Turisas*, EP, SB Productions, 2001.

⁴³¹ Turisas, « Till the Last Man Falls », *Ibid.* Encyclopaedia Metallum, « The Heart of Turisas », https://www.metal-archives.com/albums/Turisas/The_Heart_of_Turisas/4756 (page consultée le 30/06/2022).

⁴³² Turisas, « End of an Empire », *Stand Up and Fight*, Century Media Records, 2011.

⁴³³ Turisas, « End of an Empire », *op. cit.* Encyclopaedia Metallum, « Stand Up and Fight », https://www.metal-archives.com/albums/Turisas/Stand_Up_and_Fight/292289 (page consultée le 30/06/2022).

l'encontre de cette religion. Nous analysons donc dans la section suivante ces discours ainsi que les attentes ainsi que les frustrations qu'ils véhiculent.

3.3.3.3 Critique de la christianisation

Comme nous avons pu le voir dans la section précédente, il est souvent reproché au christianisme d'avoir été imposé par la force à des populations qui auraient, par conséquent, disparu à la suite de leur conversion. Cette religion est ainsi représentée par les groupes comme une nuisance à combattre et éradiquer afin de retrouver l'identité originelle des populations nordiques. Cela implique par ailleurs un choix arbitraire fait par les groupes concernant la population qui incarne cette identité originelle : le territoire couvrant les actuels pays nordiques a été en effet occupé par des populations de cultures et d'origines variées.⁴³⁴ Ce phénomène n'est pas récent dans la scène metal finlandaise et internationale, comme l'a par exemple relevé l'historien Nicolas Bénard dès la première moitié des années 2000 concernant les groupes Moonsorrow, Finntroll ou encore Ensiferum.⁴³⁵ Bien que notre corpus intègre des groupes plus récents que ces exemples, ce sont toujours eux qui constituent la majorité des critiques à l'encontre du christianisme. S'ajoutent seulement d'autres groupes de metal folk ou extrême fondés dans les mêmes périodes, soit autour des années 1990 comme Impaled Nazarene⁴³⁶, Wyrð⁴³⁷ ou encore Throes of Dawn⁴³⁸.

Le but de cette section est d'une part d'illustrer la manière dont le christianisme est représenté visuellement comme une nuisance sur deux pochettes d'albums des groupes Throes of Dawn et Moonsorrow, car ces dimensions sont souvent laissées de côté dans les travaux de recherche sur des cas nordiques. En effet, rares sont les chercheurs et chercheuses ayant traité ce phénomène dans le metal de cette région. Des exemples suédois sont mentionnés par Irina-

⁴³⁴ AHOLA, Joonas, FROG, « Approaching the Viking Age in Finland : An introduction », dans AHOLA, Joonas, FROG, TOLLEY, Clive (éds.), *Fibula, Fabula, Fact : The Viking Age in Finland*, Helsinki, Finnish Literature Society, pp. 45–46, 48–49, <http://dx.doi.org/10.21435/sfh.18> (page consultée le 30/06/2022).

⁴³⁵ BÉNARD, Nicolas, « De la légende viking au Hard Rock : les références culturelles du Métal nordique », dans *Nordiques*, n°5, été-automne 2004, p. 57, 61.

⁴³⁶ Encyclopaedia Metallum, « Impaled Nazarene », https://www.metal-archives.com/bands/Impaled_Nazarene/344 (page consultée le 30/06/2022).

⁴³⁷ Encyclopaedia Metallum, « Wyrð », <https://www.metal-archives.com/bands/Wyrð/3563> (page consultée le 30/06/2022).

⁴³⁸ Encyclopaedia Metallum, « Throes of Dawn », https://www.metal-archives.com/bands/Throes_of_Dawn/2126 (page consultée le 30/06/2022).

Maria Manea⁴³⁹ et par Catherine Hoad⁴⁴⁰ et Imke von Helden mentionne le cas de quelques groupes norvégiens dont celui d'un clip du groupe Enslaved⁴⁴¹, mais il ne semble pas y avoir, à notre connaissance, d'analyse des visuels produits par des groupes finlandais. D'autre part, nous avons également pour volonté de mettre en parallèle le phénomène de nationalisme et de critique du christianisme avec le contexte social finlandais de la période où les groupes concernés se sont formés et au moment où ces visuels ont été majoritairement publiés.

La couverture de l'album *Pakkasherra*⁴⁴² (Seigneur du Froid) de Throes of Dawn est réalisée à partir d'une photographie de ce qui semble être un loup qui, comme nous le démontrons dans la partie consacrée à la nature, est régulièrement associé au paganisme.⁴⁴³ L'animal est en train de grogner face à une croix chrétienne couverte de neige et tordue :

Figure 19 : *Throes of Dawn, Pakkasherra, Woodcut Records, 1997.*⁴⁴⁴

Tandis que le loup est montré comme actif dans cet environnement enneigé, la croix est montrée comme inadaptée à l'endroit, soulignant le besoin de la retirer et donc de faire disparaître la

⁴³⁹ MANEA, Irina-Maria, « Norse Myth and Identity in Swedish Viking Metal: Imagining Heritage and a Leisure Community », *op. cit.*, pp.82–91.

⁴⁴⁰ HOAD, Catherine, « Hold the heathen hammer high: Viking metal from the local to the global », *op. cit.*, p. 2,

⁴⁴¹ HELDEN, Imke von, *op. cit.*, p. 143.

⁴⁴² Throes of Dawn, *Pakkasherra*, Woodcut Records, 1997.

⁴⁴³ Voir la section : [Le loup comme symbole païen, symbole de liberté.](#)

⁴⁴⁴ Source de l'image : Encyclopaedia Metallum, « Pakkasherra », https://www.metal-archives.com/albums/Throes_of_Dawn/Pakkasherra/6444 (30/06/2022).

religion qu'elle symbolise. Le loup de son côté semble être dans son élément et donc légitime dans cet espace, de même que les croyances qu'il représente. Throes of Dawn prend donc le parti d'insister sur l'inadéquation du christianisme dans la région nordique représentée par son climat neigeux.

Moonsorrow de son côté est plus explicite concernant le potentiel de nuisance du christianisme qu'il souhaite dénoncer, comme l'illustre la couverture de l'album *Verisäkeet*⁴⁴⁵ (Vers de Sang) où une croix, possiblement chrétienne, constituée d'entrelacs, est représentée couchée au sol et trempant dans une flaque de sang :

*Figure 20 : Moonsorrow, SALONEN, Tero, Verisäkeet, Spikefarm Records, 2005.*⁴⁴⁶

La lecture à donner à cette pochette est double. Elle peut être comprise comme l'implication de la croix, et par conséquent du christianisme, dans le fait que du sang, alors certainement païen, ait été versé ou bien comme la mort de la religion monothéiste au cours de laquelle du sang a coulé, montrant, alors, la supériorité martiale des païens sur les chrétiens.

Comme nous l'avons mentionné dans les sections précédentes, et comme notamment présenté par Boyarin *et al.*⁴⁴⁷ les groupes s'identifient souvent aux populations païennes qu'ils

⁴⁴⁵ Moonsorrow, *Verisäkeet*, Spikefarm Records, 2005.

⁴⁴⁶ Source de l'image : Encyclopaedia Metallum, « Verisäkeet », <https://www.metal-archives.com/albums/Moonsorrow/Veris%C3%A4keet/66681> (page consultée le 20/08/2022).

⁴⁴⁷ BOYARIN, Shamma, CHRISTENSEN, Annika, SAGUAR GARCÍA, Amaranta *et al.*, *op. cit.*, pp. 72–73, 75.

comparent ou opposent aux chrétiens. Ils construisent par ce moyen une identité nationale issue de ces populations, considérées comme porteuses d'identités originelles. La question du nationalisme est ici intéressante à comparer au contexte social dans lequel ont évolué les groupes que nous avons présentés ici. En effet, tous ces groupes ont été fondés autour des années 1990 par des personnes devenues adultes durant cette période. Selon l'analyse faite par le chercheur en histoire nordique et finnoise, Tuomas Tepora, c'est une catégorie de population qui, durant cette décennie, a adopté « une attitude nationaliste ». ⁴⁴⁸ Bien qu'il fasse référence dans son travail au rapport des adolescents et jeunes adultes de cette période à la Seconde guerre mondiale, nous pouvons noter que le sentiment nationaliste s'exprime, chez les groupes de metal de cette génération, à travers l'intérêt pour le paganisme, la nostalgie d'une identité perdue et le rejet du christianisme. Ainsi, les dates de fondation des groupes ainsi que les dates de parution des albums abordant ces sujets concordent avec ce que Tepora qualifie de « Décennie néo-patriotique ». ⁴⁴⁹ La relation au paganisme est donc également à considérer comme un potentiel marqueur générationnel dans l'histoire de la musique metal finlandaise et dans la manière dont les différentes finlandités sont construites.

3.3.3.4 Considérations conclusives

Dans ce chapitre, nous avons analysé plusieurs expressions du rapport d'opposition entre le paganisme et le christianisme. Nous avons d'abord étudié l'association courante existant entre le paganisme et le chamanisme, avec notamment le cas de l'utilisation des figures anthropomorphiques portant un crâne de cervidé. L'analyse de cette association et de sa mise en scène a permis de révéler le rejet ou l'effacement du christianisme au profit du paganisme et d'un ancrage localisé de celui-ci par le chamanisme, dans des contextes narratifs variés. Nous avons ensuite examiné les constructions identitaires finlandaises associées au sujet des vikings. Nous avons ainsi déterminé que les vikings incarnent, d'une part, des valeurs de courage et de détermination face à l'adversité auxquelles certains groupes de notre corpus s'identifient. D'autre part, ces valeurs sont mises en scène dans des récits de combats contre des armées chrétiennes, ce qui apparaît comme la raison principale d'identification à des populations non

⁴⁴⁸ TEPORA, Tuomas, « The Image of Marshal Mannerheim, Moral Panic, and The Refashioning of the Nation in the 1990s », dans KIVIMÄKI, Ville, SUODENJOKI, Sami, VAHTIKARI, Tanja (éds.), *Lived Nation as the History of Experiences and Emotions in Finland 1800-2000*, Cham, Palgrave Macmillan, 2021, p. 355, <https://doi.org/10.1007/978-3-030-69882-9> (page consultée le 30/06/2022).

⁴⁴⁹ TEPORA, Tuomas, *Ibid.*, p. 355.

originaires de la Finlande. Enfin, nous avons examiné plus en détail la représentation visuelle des discours antichrétiens. Bien que ces derniers soient exprimés dans le metal depuis les années 1990, ils semblent rester l'apanage de la génération de jeunes adultes d'alors. Ces discours, conjointement à l'apologie du paganisme constituent un mode de construction de finlandité caractéristique d'une génération impliquée dans les élans nationalistes ayant cours en Finlande à cette période.

Par le traitement de ces trois sujets, nous avons donc pu déterminer un type de construction de finlandité caractéristique d'une génération mais aussi de groupes spécifiques de notre corpus. Ce type de construction identitaire est suffisamment influente dans la scène metal internationale pour être étudiée dans divers travaux de recherche, mais elle n'est pour autant pas partagée par des groupes variés dans notre corpus, montrant ainsi les limites de ce sujet.

3.3.4 Conclusion partielle

Nous avons analysé les mises en scène d'un passé lointain, indéfini et idéalisé selon différentes sources d'inspiration qui varient dans le temps et l'espace. Nous avons ainsi exposé que les groupes ne se concentrent pas sur des textes culturels finlandais mais qu'il se tiennent tout de même fréquemment à des sources d'inspiration nordiques.

Nous avons en premier lieu étudié le cas des arts rupestres et chamaniques et de leur connexion au paganisme pratiqué sur les territoires des actuels pays nordiques avant leur christianisation. Ces arts représentent alors un passé difficile à dater, de même qu'une forme d'échappatoire vers un monde surnaturel, distant d'une réalité qui n'apparaît pas comme satisfaisante.

Le second sujet traité dans ce chapitre est le folklore nordique. À travers celui-ci nous avons mis en évidence l'influence des romantismes nationaux norvégien et suédois dans le rapport au folklore scandinave, ainsi que la volonté des groupes de s'identifier aux créatures de ce folklore. Nous avons également abordé la question complexe du rapport au folklore et à la population minoritaire sami. Il est alors bien moins courant de s'identifier à ces sujets et davantage d'exprimer un intérêt voire de la curiosité pour une population et un folklore montrés comme exotiques et atemporels, toujours en opposition à une société moderne morne et repoussante.

Le troisième sous-chapitre analyse enfin la manière dont les groupes s'opposent au christianisme, en tant qu'incarnation de cette modernité insatisfaisante, et en quoi ils lui préfèrent le paganisme et ses symboles. Du point de vue spirituel, les groupes représentent le

paganisme notamment à travers le motif du chamanisme, ancrant ainsi localement, dans un cadre finnois, leur vision de la spiritualité idéale. Les groupes exaltent de plus les valeurs de courage et de détermination qu'ils attribuent aux vikings, peuple fantasmé auquel ils s'identifient le plus souvent pour leur potentiel de personnification de la lutte contre le christianisme.

Enfin, nous avons déterminé que cette opposition et sa mise en scène était réalisée tant du point de vue textuel que du point de vue visuel et qu'elle était caractéristique d'une génération d'artistes notablement sensible à la question du nationalisme.

Le passé lointain, indéfini et idéalisé est donc avant tout une expression d'insatisfaction concernant le monde moderne qui se manifeste par l'identification et par des références à d'autres populations, d'autres textes culturels et d'autres périodes de l'histoire nordique. L'imprécision entourant ce passé permet finalement aux groupes de le modeler en fonction de leurs esthétiques et de leurs idéaux respectifs, tout en se conformant à des courants également identifiés à plus large échelle dans la scène metal.

3.4 Conclusion Partie 3

L'objectif de cette partie est de présenter et analyser les sources d'inspiration liées à l'histoire et à la culture qui sont les plus fréquemment convoquées dans notre corpus. Ce faisant, nous avons abordé deux grands thèmes occupant une place centrale dans les constructions de finlandités : le romantisme national et la nostalgie pour un passé lointain, indéfini et idéalisé. À travers eux, nous avons examiné l'importance de courants culturels tels que la littérature du 19^{ème} siècle ou les arts picturaux. Nous avons de plus étudié des discussions liées aux domaines spirituel, avec par exemple le chamanisme, ou moral, dans le cas des valeurs revendiquées à travers l'imaginaire viking, ou social par l'expression d'une insatisfaction concernant les sociétés contemporaines.

Par conséquent, l'étude de ces sujets nous a également permis d'entrer en discussion avec des travaux de recherche menés en études sur la musique metal. Nous avons par exemple confirmé le rôle des mythes finnois et de leurs adaptations successives dans la construction d'identités masculines. Cependant, nous avons aussi tenté d'apporter des points de vue plus nuancés concernant des questions de potentielles similarités avec d'autres identités construites par des groupes de metal scandinaves ou nordiques.

Enfin, ce travail a mis en lumière une certaine variété dans les références faites à l'histoire et à la culture, principalement finlandaises et nordiques, ainsi que dans la manière de les utiliser pour construire diverses formes de finlandité.

En nous appuyant sur les résultats de ces analyses, nous examinons dans la partie suivante la place occupée par la nature dans notre corpus.

4 La Nature de la Finlande et du Nord de l'Europe

4.1 Introduction

Cette partie a pour but de déterminer et de comprendre comment des formes de finlandités ont été construites dans notre corpus en faisant référence à la nature et plus précisément de deux ensembles thématiques liés à celle-ci ; la géographie, les paysages et le climat d'une part et le rapport aux animaux d'autre part. Cette introduction est quant à elle divisée en deux sous-chapitres, l'un consacré à une définition de la notion de nature, telle qu'étudiée dans ce travail, et l'autre montrant en quoi la question de « nature » est pertinente des points de vue des constructions de finlandités et du heavy metal.

4.1.1 Définitions de la notion de nature

Le substantif « nature » possède une variété considérable de sens⁴⁵⁰. Un élément de caractérisation revient cependant dans plusieurs définitions et nous apparaît pertinent par rapport à notre corpus : le fait que la nature puisse être ce qui, dans l'univers, n'est pas ou pas tout à fait le résultat de l'action de l'homme.⁴⁵¹ Par conséquent, la nature est conçue dans ce travail comme un ensemble de divers éléments, phénomènes et êtres vivants, qui n'ont pas été créés par l'humain, mais qui peuvent avoir été domestiqués, transformés, élevés ou éradiqués par des activités humaines. L'attention est portée sur des sujets spécifiques, choisis d'une part pour leur récurrence dans les textes et analysés d'autre part en s'appuyant sur le travail fait par Imke von Helden sur l'identité culturelle dans la musique metal norvégienne. Elle a en effet consacré un chapitre à la question de la nature qu'elle présente et observe de la manière suivante :

La catégorie nature représente la plus grande des catégories majeures. Cette catégorie inclut des portraits et des descriptions de paysage, incluant des mentions et des descriptions de forêts, de montagnes, de vallées, de mers, de lacs, et de fjords, ainsi que les éléments tels que le vent ou la terre. Les références géographiques telles que des noms de lieux distincts et des directions tombent également dans cette catégorie. De plus, la nature contient des références au climat et à la météo, incluant des descriptions de la météo, des saisons et de la température. Dans la nature contient des références explicites aux sentiments et aux émotions de proximité avec la nature,

⁴⁵⁰ Les dictionnaires Le Robert et Larousse comptent, ensemble, douze définitions différentes.

« nature », *Le Grand Robert*, version 4.3, 2022, <https://grandrobert.lerobert.com/> (page consultée le 05/07/2022).

« nature », *Larousse*, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/nature/53894> (page consultée le 05/07/2022).

⁴⁵¹ Voir les définitions II, 3, 4 et 6 dans « nature », *Le Grand Robert*, *op. cit.* Voir les définitions 3 et 4 dans « nature », *Larousse*, *op. cit.*

et des oppositions entre la vie urbaine et la vie rurale. Enfin, des références aux animaux ont lieu, sans nécessairement se chevaucher avec le portrait d'animaux mythiques⁴⁵²

Elle a donc divisé son analyse en quatre catégories : « paysage », « climat et météo », « être dans la nature » et « animaux ». Le travail de von Helden a servi de base théorique pour l'observation de la relation des textes finlandais à la nature, car il permet, d'une part, d'avoir un cadre déjà éprouvé pour l'analyse de ce sujet et offre, d'autre part, la possibilité d'établir une comparaison entre les deux aires géographiques, Finlandaise et Scandinave, et de définir leurs potentielles différences et similarités. Les catégories utilisées par von Helden sont adaptées ici au contexte finlandais et au sujet, comme les sous-chapitres suivants le montrent. La catégorie « être dans la nature » est ici abordée, selon l'expression utilisée par les musicologues Juha Torvinen et Susanna Välimäki, « expérience de la nature »⁴⁵³ et est divisée en trois prismes d'analyse : la position variable de l'humain vis-à-vis de la nature, l'utilisation symbolique de la nature et les variances ayant lieu selon les genres (féminin, masculin, autre). Ces trois sujets permettent également d'aborder la dichotomie humain – nature qui, bien que remise en question, peut encore être visible dans les textes de metal finlandais, au travers de la représentation de l'expérience humaine dans la nature.

4.1.2 La nature en Finlande et dans le metal

La nature apparaît comme un sujet important, tant dans l'étude des constructions de finlandités que dans l'étude du metal finlandais. Depuis les prémices du nationalisme en Finlande au tournant des 18^{ème} et 19^{ème} siècles où des universitaires dont Henrik Gabriel Porthan, considéré comme l'un des fondateurs de l'histoire finlandaise⁴⁵⁴ ainsi que des acteurs des sphères artistiques et littéraires ont eu pour projet de définir l'identité finlandaise, la nature sauvage, les espaces hors de la « civilisation » ont été associés à l'idée de finlandité⁴⁵⁵.

⁴⁵² HELDEN, Imke von, *op. cit.*, p. 59.

⁴⁵³ TORVINEN, Juha, VÄLIMÄKI, Susanna, « Johdanto. Musiikki, luonto ja ekomusiikologia », dans TORVINEN, Juha, VÄLIMÄKI, Susanna (éds.), *Musiikki ja luonto. Soiva kulttuuri ympäristökriisin aikakaudella*, Turku, Turun Yliopisto, 2019, p. 1, <https://urn.fi/URN:ISBN:978-951-29-7894-6> (page consultée le 23/07/2022).

⁴⁵⁴ FEWSTER, Derek, *op. cit.*, p.52.

⁴⁵⁵ KIRBY, David, *A Concise History of Finland*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, pp. 96–98. LUKKARINEN, Ville, *op. cit.*, pp. 19–23.

De plus, la présentation de la nature dans la musique faite par Torvinen et Välimäki donne un contexte pertinent pour l'approche de ce sujet et permet de comprendre en quoi le heavy metal s'inscrit dans une tendance musicale plus générale :

La nature ou l'expérience de la nature, en plus des thèmes de l'amour et de la religion, est sans doute l'un des sujets les plus courants de la musique, tant historiquement que présentement. Parce que les thèmes de l'amour et de la religion sont souvent traités précisément à travers des métaphores associées à la nature, la nature apparaît comme un catalogue de base évident de la musique.⁴⁵⁶

Cette vision de la nature comme l'un des sujets majeurs dans la musique est également applicable au metal finlandais. En effet, nombreux sont les groupes à mentionner la nature et nombreuses sont les mises en scènes de ce sujet. De plus, bien qu'il ne s'agisse pas souvent de l'amour ou de la religion, la nature dans le metal finlandais est régulièrement utilisée comme un moyen de traiter divers sujets, comme il sera démontré dans les chapitres suivants. La nature dans le metal finlandais s'inscrit dans le prolongement d'une tradition culturelle dépassant le cadre du genre musical étudié ici.

Aila Mustamo fait état d'un lien existant entre le sujet de la nature et certains pans du metal nordique : « Parmi les cultures musicales le *black* et le *folk* metal ont une relation exceptionnelle à la nature »⁴⁵⁷. Ce lien a donc déjà été formulé, mais uniquement en relation avec les sous-genres du *black*, du *folk* et du *pagan* metal et non d'une manière plus générale. Cela a également été mis en évidence dans le mémoire en étude de langues modernes de Jesse Taina qui, en analysant les mots clés permettant de dissocier les paroles de metal de paroles d'autres genres musicaux, explique que les « images de la nature, surtout la forêt sont souvent trouvées dans les paroles de *black* metal. »⁴⁵⁸ Comme nous pouvons le constater en observant ces travaux, les rapports entre metal finlandais et nature n'ont, semble-t-il, jamais été abordés, à l'échelle nationale.

Le rapport de l'humain à la nature décrit par Torvinen et Välimäki offre également des perspectives intéressantes qui trouvent également un écho dans l'étude du heavy metal :

D'une nouvelle manière, la relation entre la musique et la nature est devenue un sujet d'actualité et [un sujet] tangible dans notre monde d'aujourd'hui, [qui est] marqué à grande échelle par des problèmes écologiques imprévus. [...]
Dans l'ère de la destruction planétaire de l'environnement par l'homme, la nature n'a rien de simple ni de stable, elle est au contraire menacée, perdue, endommagée

⁴⁵⁶ TORVINEN, Juha, VÄLIMÄKI, *op. cit.*, p. 1.

⁴⁵⁷ MUSTAMO, Aila, *op. cit.*, p. 85.

⁴⁵⁸ TAINA, Jesse, *Keywords in heavy metal lyrics: A Data-Driven Corpus Study into the Lyrics of Five Heavy Metal Subgenres*, Helsinki, University of Helsinki, 2014, p. 13, <http://urn.fi/URN:NBN:fi-fe2014100245018>.

et détruite, tout comme on la perçoit soi-même comme dévastatrice et menaçante, par exemple lors de tsunamis, d'ouragans ou de sécheresses.⁴⁵⁹

Bien que la prise de conscience des enjeux écologiques ne soit pas, au premier abord, le sujet le plus populaire dans le metal, il est tout de même de plus en plus aisément observable dans le metal finlandais. De plus, la complexité et les dangers des rapports entre humains et nature, mentionnés dans le second paragraphe de cette citation, sont également des sujets pertinents dans le cadre de cette analyse. À travers ceux-ci, il est possible de construire une forme « d'authenticité metal » ainsi qu'un sentiment nordique ou finlandais, notamment à travers la mise en scène de conditions ou d'événements extrêmes, comme le montrent les sous-chapitres sur les paysages, le climat et les animaux.

Concernant les préoccupations liées à l'écologie dans le heavy metal, Ian Collinson précise que l'une des premières traces de ce type de discours date de 1971 avec la chanson « Into the Void » de Black Sabbath.⁴⁶⁰ Pour autant, Aila Mustamo rappelle à ce sujet :

Les thèmes en lien avec la nature étaient plutôt rares dans le heavy metal avant la seconde vague de *black metal* qui a commencé au début des années 1990. Quelques groupes de *thrash* et de *death metal* avaient déjà effectivement chanté à l'époque sur le bouleversement climatique et sur d'autres catastrophes écologiques critiques. Par exemple, le titre de Kreator « When the Sun Burns Red » de l'année 1990 et « Global Warming » de Suffer [sorti en] 1993 mettent en garde contre le changement climatique⁴⁶¹

Ainsi, bien que la nature ne soit pas un sujet tout à fait nouveau dans le metal, son traitement varie dans le temps et selon les thématiques abordées.

À propos de la question de la représentation de la nature, Mark Deeks, docteur en analyse musicale et dont la thèse porte sur l'identité nationale dans le heavy metal en Europe du Nord et de l'Est⁴⁶², aborde la représentation des lieux d'origines des groupes rassemblés de manière

⁴⁵⁹ TORVINEN, Juha, VÄLIMÄKI, Susanna, *op. cit.*, p. 3.

⁴⁶⁰ COLLINSON, Ian, « 'This is the Funeral of the Earth': The 'Dead-end' Environmental Discourses of Australian Ecometal », dans HOAD, Catherine (éd.), *Australian metal music. Identities, scenes, and cultures*, Bingley, Emerald Publishing Limited, 2019, p. 129.

⁴⁶¹ « Luontoteemat olivat heavy metalissa aika harvinaisia ennen black metalin toista aaltoa, joka nousi 1990-luvun alussa. Muutama thrash ja death metal -bändi tosin lauloi jo tuolloin ilmastonmuutoksesta ja muista uhkaavista ekokatastrofeista. Esimerkiksi Kreatorin kappale When the Sun Burns Red vuodelta 1990 ja Sufferin Global Warming vuodelta 1993 varoittavat ilmastonmuutoksesta. », MUSTAMO, Aila, « "Yö, metsä, aika ennen kristinuskoo" Kotimaan ja kansakunnan representaatiot black metalissa ja folk metalissa Suomessa ja Norjassa », *op. cit.*, p. 85.

⁴⁶² Voir DEEKS, Mark, *National Identity in Northern and Eastern European Heavy Metal*, *op. cit.*

imprécise sous l'étiquette « viking metal » en adoptant une vision « transnationale » du contenu créé par les groupes :

La manière dont ces groupes représentent leur lieu d'origine ou leur contenu textuel en termes visuels montre [qu'il n'y a que] peu de tentatives faites pour différencier les aires géographiques distinctes dans le paysage nordique : à la place, il pourrait être dit que ce qui a été créé est une combinaison de théories transnationales soutenues par Hannerz et al, avec la 'communauté imaginée' stéréotypique d'Anderson.⁴⁶³

En examinant les couvertures des albums du corpus de ce travail, une nuance peut être proposée à la vision de Deeks tout en complétant son propos. Au-delà de la difficulté de représenter des paysages naturels qui soient indubitablement associés à un pays ou une nationalité, il semble tout de même parfois possible de pouvoir identifier des caractéristiques récurrentes dans les manières de représenter la nature. Ce phénomène est de plus identifiable au-delà des limites entre genres et styles distincts, comme nous le démontrons dans le chapitre suivant.

Les deux chapitres d'analyse sont dédiés à l'étude deux grands ensembles de représentations de la nature qui sont les plus exploitées dans notre corpus, à savoir, d'une part la géographie, les paysages et le climat, et, d'autre part, la faune.

4.2 Géographie, paysages et climats

Nous nous concentrons dans ce chapitre sur la question des cadres naturels dans lesquels évoluent les récits et les personnages de notre corpus. Le cadre spatial est décomposé ici en deux catégories : la géographie et les paysages. De même, la question du climat est envisagée sous le prisme des saisons, par les conséquents changements météorologiques ou encore par les changements lumineux qu'elles entraînent.

Ces catégories ont été, d'une part, choisies en fonction de leurs occurrences dans notre corpus mais aussi en fonction des différents travaux de recherches menés sur le metal dans les pays du nord de l'Europe, et du continent nord-américain, ainsi que sur la scène musicale populaire finlandaise. Parmi ces derniers, le chapitre introductif de l'ouvrage *Made in Finland : Studies*

⁴⁶³ DEEKS, Mark, « Nordic Heavy Metal as a Representation of Place », dans BROWN, Andy, FELLEZS, Kevin (éds), *Heavy Metal Generations*, Leyde, Brill, 2012, pp. 4-6, https://www.academia.edu/3528778/Nordic_Heavy_Metal_as_a_Representation_of_Place_September_2012 (page consultée le 27/07/2022).

in Popular Music offre une perspective pertinente et synthétique concernant le lien unissant musique populaire et nature :

La nature et la mélancolie représentent des domaines communs dans les arts, dont la musique, de manière assez universelle. Ces thèmes semblent servir de caractéristiques centrales et de fondation au récit proclamé du *Nord*, qui est en partie partagé avec d'autres pays nordiques et qui représente une entité culturelle distinctive entre Est et Ouest, local et mondial. Ce récit inclut la localisation nordique, la nature, la météorologie, et quatre saisons distinctives, soulignées par de longs hivers sombres, de courts étés lumineux, d'énormes forêts et d'innombrables lacs, l'isolation et la survie dans des régions sauvages. Épicé avec de la mélancolie et un sens de l'humour tordu, un tel récit du Nord a dépassé les frontières des genres, du tango au *death* metal mélodique. Il a donné une identité interne à la nation (et à sa population) qui, en règle générale et historiquement, étaient initialement isolés du reste du monde.⁴⁶⁴

Ce passage indique donc que le rapport à la nature participe à un « récit du Nord » et que celui-ci se construit notamment par la mise en scène de la localisation, du cadre naturel et du climat. Cette observation est également faite tout au long du travail de St-Laurent sur la scène *black* metal, localement appelée metal noir, du Québec ainsi que dans la comparaison qu'elle dresse entre son sujet et la scène norvégienne.⁴⁶⁵

Ainsi, en étudiant de la nature des sujets qui ont déjà été analysés concernant des scènes ayant des points communs culturels, artistiques ou géographiques avec notre corpus, notre objectif est de déterminer le type de finlandités construites en lien avec la géographie, les paysages et les phénomènes climatiques, et si ces constructions ainsi que les représentations de la nature diffèrent ou se conforment à ce qui a été observé dans d'autres régions nordiques.

Afin de délimiter plus précisément ces thématiques, ce chapitre est divisé en trois parties, analysant tout d'abord les diverses représentations du Nord puis, parmi les paysages les plus représentés dans notre corpus, le sous-chapitre suivant sera consacré à la forêt et le dernier sous-chapitre porte sur les phénomènes climatiques regroupés sous le thème des saisons.

4.2.1 Différentes vues du Nord

Dans le cadre de ce travail, les représentations du nord ne sont pas considérées comme un facteur problématique pour l'analyse des constructions de finlandités. Bien au contraire. Nous

⁴⁶⁴ KARJALAINEN, Toni-Matti, KÄRKI, Kimi, « Introduction: Between East and West, Local and Global », *op. cit.*, p. 16.

⁴⁶⁵ Voir notamment ST-LAURENT, Méi-Ra, *op. cit.*, p. 17.

pouvons par exemple opposer à cet argument ces passages de « Sydänjuuret »⁴⁶⁶, ‘Les racines du Cœur’ de Mokoma :

J’ai reçu de [ma]⁴⁶⁷ mère ma langue
J’ai reçu de [mon] père la terre

[...]

Je veux le ciel du nord
Je veux le granite en dessous de moi
Je veux les racines en mon sein
Je veux libérer mon esprit

*Sain äidiltä kieleni
Sain isältä maan*

[...]

*Tahdon pohjoisen taivaan
Tahdon alleni graniitin
Tahdon rintaani juuret
Tahdon vapauttaa mieleni*⁴⁶⁸

Tout d’abord, bien qu’il soit question du nord, celui-ci est chanté en finnois ; la langue qui constitue une partie des racines, du patrimoine maternel du narrateur. Par conséquent, cette chanson montre à quel point il serait inadéquat de mettre de côté les représentations du nord et les constructions de nordicité. Celles-ci peuvent en effet coexister et parfois s’entremêler avec les constructions de finlandités et ce, à nouveau, au moins depuis la période de l’éveil national. Quand, dans « Sydänjuuret », le narrateur répète avoir reçu la terre de [son] père, et même, après le pont musical, de « [ses] pères », nous pouvons identifier une relation évidente avec l’hymne national finlandais, dont les deux derniers vers de la première strophe sont :

Que cette terre natale du Nord,
Ce cher pays de nos pères

*kuin kotimaa tä’ä pohjoinen,
maa kallis isien*⁴⁶⁹

⁴⁶⁶ Mokoma, « Sydänjuuret », *Sydänjuuret*, Sakara Records, 2010.

⁴⁶⁷ Les pronoms possessifs ne sont pas présents dans les paroles mais sont sous-entendu par le contexte de la chanson.

⁴⁶⁸ Mokoma, « Sydänjuuret », *op. cit.* Discogs, « Mokoma – Sydänjuuret », <https://www.discogs.com/fr/master/285771-Mokoma-yd%C3%A4njuuret/image/SW1hZ2U6OTYxNzAxNw==> (page consultée le 20/07/2022).

⁴⁶⁹ « Maamme » en finnois, « Vårt Land » en suédois (Notre pays), texte emblématique de l’éveil national finlandais écrit par l’un des poètes les plus importants de cette période, Johan Ludvig Runeberg. RUNEBERG, Johan Ludvig (auteur), PACIUS, Fredrik (compositeur), « Maamme », traduit du suédois vers le finnois par Paavo Cajander, 1847.

Le nord fait donc partie de certaines constructions de finlandités, dont les constructions nationales, et ce depuis au moins la période clé de l'éveil national. C'est pourquoi nous aborderons en premier la manière dont cette période a influencé les représentations du nord dans le corpus. La finlandité s'inscrivant ici dans le cadre géographique défini qu'est le nord, avec la charge symbolique que cela peut porter concernant la construction d'une identité, nous analyserons ensuite comment le nord peut être mis au service de discours politiques. Enfin, nous étudierons comment le nord dans le metal finlandais occupe une place extrêmement ambivalente, entre terre d'accueil, de vie et terre mortellement dangereuse et les effets de cela sur la finlandité.

4.2.1.1 Des visions héritées de l'éveil national finlandais

Mokoma n'est pas le seul groupe à construire une finlandité directement influencée par les œuvres les plus iconiques de l'éveil national finlandais. Cette tendance est d'autant plus visible chez les groupes de folk ou de pagan metal tels que Korpiklaani ou Turisas, mais elle se retrouve aussi chez des groupes qui traitent d'ordinaire de sujets plus abstraits ou qui ne sont généralement pas liés à la finlandité comme Stratovarius.

« Native Land »⁴⁷⁰, 'Terre Natale', de Korpiklaani illustre la manière dont une construction de finlandité naît de l'association du nord aux références à la Finlande et à ses paysages, comme le montrent les paroles sur lesquelles s'ouvre la chanson :

Les vagues des lacs éclaboussent
et les pins fredonnent.
Le gel du nord blesse,
[C'est] la douleur finlandaise [qu']il chante.

*The waves of the lake splash
and pines hum.
The frost of the north hurts,
Finnish grief it sings.*⁴⁷¹

Concernant Runeberg, voir KLINGE, Matti, « Runeberg, Johan Ludvig », *Kansallisbiografia-verkkajulkaisu*, Studia Biographica 4, Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1997–, <http://urn.fi/urn:nbn:fi:sks-kbg-002846> (page consultée le 05/06/2020.)

⁴⁷⁰ Korpiklaani, « Native Land », *Voices of Wilderness*, Napalm Record, 2005.

⁴⁷¹ Korpiklaani, « Native Land », *op. cit.* Genius, « Native Land », <https://genius.com/Korpiklaani-native-land-lyrics> (page consultée le 23/07/2022).

Dans cet extrait, au-delà du titre de la chanson qui oriente l'auditeur vers l'idée qu'il sera question de la Finlande, l'idée de finlandité est amenée par la mise en scène de plusieurs éléments et phénomènes naturels. Sont tout d'abord mentionnés les lacs, symboles de la Finlande, le « pays des mille lacs », et qui sont représentés animés grâce au mouvement de leurs vagues. Sont ensuite évoqués les pins, également communs en Finlande, et aussi décrits en action, par le son qu'ils sont capables de produire. Avant même que l'adjectif « finlandais » soit cité, c'est le nord qui est nommé, en association directe avec le gel, source d'une part de douleur et d'autre part miroir de l'expérience finlandaise puisqu'il est décrit comme chantant la douleur, la peine finlandaise.

À travers ces deux premières phrases, la finlandité est caractérisée par deux éléments importants : l'existence d'un lien fort avec la nature d'une part et l'expérience d'une forme de souffrance d'autre part. Ces idées sont reprises dans le reste de la chanson où la nature est montrée comme rude tout en étant le lieu de repos du chanteur ainsi qu'une preuve de la détermination et de la force innée de cette terre natale et de ses habitants, comme le montrent par exemple les lignes suivantes :

Ô ma terre natale, reste fière, en faisant face au futur
tu ne seras jamais cassée
Le temps⁴⁷² ne peut pas nous effrayer

*O my native land, stand proud, facing the future
you will never be broken down
Not weather can frighten us⁴⁷³*

Ainsi la terre natale, à la fois nordique et finlandaise, et la construction de finlandité qu'elle représente, sont inscrites dans une temporalité spécifique où il n'y a pas de mention évidente du passé mais où la certitude d'un avenir souligne un peu plus la capacité de résistance face à diverses formes d'adversité, dont le climat froid fait partie. Ce type de discours et la représentation qui est faite de la Finlande rappelle à nouveau très fortement les paroles de l'hymne national finlandais. En effet, le même récit élogieux d'un pays à l'identité fortement marquée par ses éléments naturels, la rudesse de cette même nature et l'expression d'un attachement et d'une loyauté à cette terre est caractérisée par exemple par l'historien Derek Fewster comme un « idéal Runebergien ».⁴⁷⁴

⁴⁷² Comprendre ici « la météo ».

⁴⁷³ Korpiklaani, « Native Land », *op. cit.* Genius, « Native Land », *op. cit.*

⁴⁷⁴ FEWSTER, Derek, *op. cit.*, p.93.

Un procédé très similaire, associant finlandité et nordicité, est également visible dans plusieurs chansons de Stratovarius dont « The Land of Ice and Snow »⁴⁷⁵ et « Winter Skies »⁴⁷⁶ ainsi que dans les paroles de « The Land of Hope and Glory »⁴⁷⁷ du groupe Turisas. Chez Stratovarius, les mêmes motifs du lac, du froid, d'appartenance à une terre au climat rude mais également réconfortant sont présents. Il en va de même dans la chanson de Turisas où les lacs sont remplacés par les « rivages nordiques » qui sont à leur tours les signes de la 'maison', « home », pour le chanteur. Ils représentent le lieu où il est possible de saluer des divinités ou héros issus des mythes finnois comme Ahti, dieu de la mer⁴⁷⁸, et Ilmarinen, notamment décrit comme le maître forgeron dans le *Kalevala*⁴⁷⁹. Cette chanson porte une valeur patriotique importante et rappelle à nouveau les paroles de « Maamme » puisque la terre natale est comparée à un pays bien plus riche mais dans lequel le chanteur ne parvient pas à se sentir chez lui, préférant alors son pays sans richesses, sans luxe, entouré par une mer « froide et sans merci » où seuls sont présents des arbres touchant le ciel.

Contrairement à Korpiklaani où les paroles sont presque plus déclamées que chantées sur une orchestration relativement neutre, pour de la musique metal, Stratovarius et Turisas ont accompagné leurs textes de musiques et de lignes de chant insistant sur le côté épique de leur propos, à l'aide d'une gradation de l'intensité et de la richesse sonore chez Stratovarius et au moyen de variations accompagnant l'évolution du récit pour Turisas. Les deux groupes se distinguent du côté du chant puisque Stratovarius n'utilise qu'une seule voix, principalement sans saturation, dont la puissance suit aussi le crescendo de la musique avant un retour au calme et à la simplicité instrumentale à la fin de la chanson, tandis que Turisas alterne entre voix seule saturée et des chœurs « clairs ».

À travers diverses ambiances sonores, les groupes mettent l'accent sur différents symboles qu'ils associent à la nordicité et donc à la finlandité. Chez Korpiklaani, le style brut de la chanson montre une construction d'identité et un rapport à la Finlande tout aussi dénué d'artifices. Il est majoritairement question d'exprimer ses sentiments personnels envers la terre natale. L'instrumentation électrique riche et variée ainsi que les différentes techniques vocales

⁴⁷⁵ Stratovarius, « The Land of Ice and Snow », *Stratovarius*, Sanctuary Records, 2005.

⁴⁷⁶ Stratovarius, « Winter Skies », *Polaris*, earMUSIC, 2009.

⁴⁷⁷ Turisas, « The Land of Hope and Glory », *Battle Metal*, Century Media Records, 2004.

⁴⁷⁸ CASTRÉN, Matias Aleksanteri, AHOLA, Joonas, LUKIN, Karina, *Luentoja Suomalaisesta Mytologiasta*, Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2017 (traduit du suédois en anglais par Joonas Ahola), p. 102, DOI : <https://doi.org/10.21435/tl.252> (page consultée le 23/07/2022).

⁴⁷⁹ CASTRÉN, Matias Aleksanteri, AHOLA, Joonas, LUKIN, Karina, *Luentoja Suomalaisesta Mytologiasta*, Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2017 (traduit du suédois en anglais par Joonas Ahola), 2016, p. 256, <https://doi.org/10.21435/tl.252> (page consultée le 23/07/2022).

utilisées chez Turisas donnent au récit un caractère épique, ajoutant donc une réelle dimension narrative moderne à cette construction de finlandité inspirée des canons du 19^{ème} siècle. Stratovarius de son côté utilise des mélodies et des instrumentations plus simples et un tempo plus lent que d'ordinaire pour parler de la Finlande et du nord dans les chansons évoquées ici, montrant que ce sont les textes et non la musique qui sont la clé de voûte de ces chansons. Le chant presque plaintif et dramatique, théâtralisé, du chanteur, ajoute également des dimensions épique et sentimentale au texte, l'ensemble formant une construction de finlandité emplie d'admiration pour ce pays et sa population, ainsi qu'une fierté d'y être né, d'y vivre et d'y mourir un jour.

Le nord est donc un élément constitutif important de la finlandité dans le metal. Il sert, de toute évidence, d'indicateur géographique mais aussi de vecteur de caractéristiques qui seraient typiques des populations qui y vivent comme le courage et la résilience, notamment face au climat nordique. Ce phénomène, souvent imprégné des visions de la période de l'éveil national, implique, par effet de contraste, ou de manière plus ostensible chez des groupes plus extrêmes dans leur musique et leurs paroles, de construire une forme d'identité nationale politisée, ce que nous allons étudier dans le sous-chapitre suivant.

4.2.1.2 Le nord au service de discours politiques

L'utilisation politisée du nord a déjà été observée notamment par Spracklen⁴⁸⁰, Hoad et Whitting⁴⁸¹ ainsi que Mustamo⁴⁸². Leurs travaux se sont focalisés sur des sous-genres du metal, principalement le metal extrême et le folk metal. Spracklen défend le fait qu'une identité masculine, blanche et hégémoniste est « cachée sous les yeux de tout le monde », notamment à travers l'association de sujets divers à des régions précises dont le nord de l'Europe⁴⁸³. Les groupes de pagan et de folk metal ont beau placer leurs conceptions de l'identité au cœur même de leurs contenus sonores, textuels et visuels, rares seraient les personnes parvenant à en prendre conscience et à voir quelles visions politiques sont véhiculés par ces groupes. Tandis que les questions de masculinité, d'ethnicité et de pouvoir seront discutés dans la partie concernant les

⁴⁸⁰ SPRACKLEN, Karl, *op. cit.*, pp. 359–377.

⁴⁸¹ HOAD, Catherine, WHITING, Samuel, *op. cit.*

⁴⁸² MUSTAMO, Aila, « The Crisis of the Welfare State and the Politics of the Past in Black Metal and Folk Metal Subcultures », dans YOUNG, 28/1, 2020, pp. 69–84, DOI : [10.1177/1103308819836318](https://doi.org/10.1177/1103308819836318).

⁴⁸³ SPRACKLEN, Karl, *op. cit.*, p. 361.

questions sociales⁴⁸⁴, un élément du travail de Spracklen retient ici notre attention, l'aspect politique des discours liés à la nordicité chez des groupes finlandais. Hoad et Whitting, dont le travail se concentre sur le metal extrême⁴⁸⁵, apportent une nuance à l'article de Spracklen et ajoutent une dimension contextuelle à l'étude de la nordicité dans le metal en s'attardant sur le modèle d'État-Providence régissant les sociétés dans lesquelles les groupes abordant ce sujet sont nés. D'une part, ils soulignent que la nordicité est également un terrain de discussion que des groupes prônant la tolérance ou le rejet de toute forme de haine à l'encontre d'un groupe de population essaient aussi de se réapproprier.⁴⁸⁶ D'autre part, ils montrent comment les sociétés nordiques ont influencé les discours politiques des groupes de metal en faveur d'une orientation ou d'une autre. Mustamo évoque également les rapports des groupes de black et de folk metal à l'État Providence et la réaction d'opposition qu'ils manifestent à l'encontre de ce modèle sociétal qu'elle place au même niveau de rejet, par les groupes, que la religion. Son travail offre une vision approfondie des tensions qui existent entre identité nationale, modèle social, contre-culture et culture dominante.

Dans ce sous-chapitre, nous verrons que ces tensions existent concernant les constructions de finlandités et de nordicités au-delà des sous-genres cités par les travaux de Spracklen, Hoad et Whitting et Mustamo. Il est important d'avoir conscience de la difficulté d'établir une limite précise entre existence ou non d'une dimension politique dans une œuvre, et que cette compréhension du discours peut varier selon l'auditoire ou les artistes⁴⁸⁷. Cependant, l'association a, d'une part, déjà été faite par plusieurs travaux de recherche publiés avant notre analyse. D'autre part, ne pas prendre en compte ce phénomène dans l'étude de constructions identitaires influencées, de surcroît, par les productions artistiques, littéraires ou intellectuelles de la période de l'éveil national nous apparaît comme une lacune nuisant à la pertinence de notre analyse.

Lorsque Stratovarius chante dans « In the Land of Ice and Snow »⁴⁸⁸ :

Nos cœurs sont faits d'or
Dans le pays de glace et de neige

Nous ne nous sommes pas inclinés sous l'oppression

⁴⁸⁴ Voir partie « [Discussions contemporaines : des genres aux questionnements sociaux et environnementaux](#) ».

⁴⁸⁵ HOAD, Catherine, WHITING, Samuel, *op. cit.*, [voir chapitre « Introduction »].

⁴⁸⁶ HOAD, Catherine, WHITING, Samuel, [voir fin du chapitre « Nordicness as Liberal Democracy »].

⁴⁸⁷ Cette problématique a été notamment discutée par Keith Kahn Harris, qui en a alors tiré le concept d'« anti-réflexivité réflexive », consistant en l'ignorance délibérée de la portée des œuvres, des actes et des paroles dans le contexte de la scène metal extrême. KAHN-HARRIS, Keith, *Extreme Metal. Music and Culture on the Edge*, *op. cit.*, p. 145.

⁴⁸⁸ Stratovarius, « The Land of Ice and Snow », *op. cit.*

Nous avons combattu et nous sommes morts
Nous avons payé par le sang
Le pays de glace et de neige

*Our hearts are made of gold
In the land of ice and snow*

*We didn't bow under oppression
We fought and we died
Redeemed in blood
The land of ice and snow*⁴⁸⁹

Une dimension politique est perceptible. Ce sont des valeurs qui semblent typiques de la population du « pays de neige et de glace ». L'oppression à laquelle le groupe fait allusion, celle face à laquelle la population, ici nommée par le pronom « nous », a combattu et est morte, est probablement celle exercée par l'Union Soviétique au cours de la Seconde Guerre Mondiale. Ainsi, le narrateur tient un discours indirectement manichéen, où la population du « pays de glace et de neige » est décrite comme plus méritante ou valeureuse que d'autres populations.

Cependant, suivant les travaux cités en introduction de ce sous-chapitre, il est important de rappeler que nous proposons ici une lecture politisée de texte, sans avoir l'avis du groupe sur le sujet. Le groupe lui-même pourrait ne pas être conscient du potentiel politique de sa chanson, ce qui ne l'empêche pas d'être présent.

Chez d'autres groupes, la teneur extrême des discours tenus laisse peu de place au doute concernant la politique, et l'expression d'une forme de patriotisme mêlant nordicité et finlandité est alors associée à des points de vue politiques ou idéologiques extrêmes. Un exemple de ce phénomène est particulièrement visible dans la chanson « Kohta ei naura enää Jeesuskaan »⁴⁹⁰ (Bientôt même Jésus ne rira plus) du groupe de *black metal* Impaled Nazarene où le Nord semble être présenté comme un ensemble de populations ici « libérées » de l'emprise chrétienne :

Le Père du Ciel⁴⁹¹ n'a plus ri
L'heure de la vérité était dure
Ce que l'on a importé de force
Part de la même manière

[...]

⁴⁸⁹ Stratovarius, « The Land of Ice and Snow », *op. cit.* Genius, « The Land of Ice and Snow », <https://genius.com/Stratovarius-the-land-of-ice-and-snow-lyrics> (page consultée le 23/07/2022).

⁴⁹⁰ Impaled Nazarene, « Kohta ei naura enää Jeesuskaan », *All That You Fear*, Osmose Productions, 2003.

⁴⁹¹ *Taivaan Isä* (Père du Ciel) est une métaphore utilisée en finnois pour parler de Dieu chez les chrétiens.

Quand Jésus ne rira plus
Le massacre n'en restera pas là
Les putains d'homos de la scène d'internet
Commencent à suer d'une sueur froide

Et les ténèbres sont Descendues sur le Nord
Les Peuples Courageux se sont libérés
Une loi plus forte est entrée en vigueur
Les chrétiens ont subi la haine de l'Enfer
On a détruit les putains de sous-hommes
On a vidé nos verres célébrant la victoire

*Ei nauranut enää Taivaan Isä
Totuuden paikka oli kova
Se mikä tuotiin väkipakolla
Lähtee pois samalla tavalla*

[...]

*Kun ei enää Jeesus naura
Teurastaminen ei tähän lopu
Kylmä hiki alkaa valua
Vitun internet scene homolla*

*Ja Laskeutui pimeys Pohjolaan
Vapautui Kansat Urhokkaat
Astui voimaan vahvemman laki
Helvetin vihan kristityt koki
Vitun Ali-ihmiset tuhottiin
Voitonmaljat kurkkuun kumottiin⁴⁹²*

Dans ce cas, la mention du Nord permet de situer et de définir une population qualifiée ici de « peuples courageux » qui a réussi à se libérer d'une religion monothéiste représentée ici comme une entrave, comme le montre l'utilisation du verbe « vapautui », littéralement 's'est libéré'⁴⁹³. Cette idée a d'ailleurs une certaine importance puisqu'elle apparaît à deux reprises dans une chanson ne durant que deux minutes et treize secondes. L'extrait cité montre comment l'idéal identitaire construit dans plusieurs chansons du groupe en mettant en avant des valeurs telles que le courage et en se distinguant de groupes qualifiés en tant que « sous-hommes » soit « *ali-ihmiset* », traduction finnoise du terme « *Untermensch* », employé par les nazis. D'après le passage cité, cette catégorie contient notamment les personnes de confession chrétienne ainsi que les personnes homosexuelles. La nordicité construite ici est donc fondée sur un système de

⁴⁹² Impaled Nazarene, « Kohta ei naura enää Jeesuskaan », *op. cit.* Genius, « Kohta ei Naura Enää Jeesuskaan », <https://genius.com/Impaled-nazarene-kohta-ei-naura-enaajeesuskaan-lyrics> (page consultée le 23/07/2022).

⁴⁹³ Dans la traduction que nous proposons, le verbe accordé avec la traduction de « *pimeys* » (ténèbres) est invariablement au pluriel.

valeurs hégémoniques et sur la haine de l'autre. Il ne s'agit pas seulement d'une construction identitaire extrême classique du black metal car, à la différence de la majorité des titres d'Impaled Nazarene, la chanson est chantée en finnois. Ainsi, d'après ces paroles, la population au moins finnophone fait partie de ce que le groupe qualifie de « peuples courageux » du nord, occultant délibérément la diversité de la population nordique et finlandaise.

Impaled Nazarene utilise très régulièrement la provocation dans ses paroles, mêlant parfois de l'humour noir à ce type de discours. Pour autant la récurrence de propos suprémacistes dans leurs paroles mène à comprendre que ce type de sujet est important pour le groupe et que, de fait, cela n'a pas uniquement pour but de produire un discours uniquement provocateur. Enfin, il ne nous semble pas utile de donner davantage d'exemples de ce type de discours, cette chanson résumant et illustrant efficacement le propos.

Le nord sert aussi chez certains groupes à représenter une forme de finlandité moins méliorative. C'est ce que fait le groupe Kotiteollisuus dans sa chanson « Pohjanmaan kautta »⁴⁹⁴, titre qui peut être traduit de deux manières différentes, à savoir 'Cul Sec' et 'À travers l'Ostrobotnie'. Puisque le refrain de la chanson parle du fait de prêter serment « au nom du père, du fils et du spiritueux », la première hypothèse semble la plus probable.

Il n'est pas question ici d'un peuple aimant sa terre, aussi dure, froide et impétueuse soit-elle, pas plus que d'une fin apocalyptique du christianisme annonçant, selon les standards du groupe, le retour triomphant d'une liberté toute nordique. La chanson s'appuie à deux reprises sur des jeux de mots en lien avec la consommation d'alcool. Le premier couplet de la chanson montre d'ailleurs que ce n'est pas une association festive qui est faite entre alcool, nordicité et finlandité :

Ça ne s'arrange pas avec la génération suivante
Je me déplace très maladroitement là
Dans ce pays nordique / sur cette terre nordique

*Ei pojasta polvi parane
kuljen kömpelöin liikkein täällä
pohjoisen maan päällä*⁴⁹⁵

⁴⁹⁴ Kotiteollisuus, « Pohjanmaan kautta », 7, Megamania, 2005.

⁴⁹⁵ Kotiteollisuus, « Pohjanmaan kautta », *op. cit.* Genius, « Pohjanmaan kautta », <https://genius.com/Kotiteollisuus-pohjanmaan-kautta-lyrics> (page consultée le 23/07/2022).

Les paroles évoquent un peu plus loin le sentiment de perte d'identité, expliquant que « le peuple muet » qui se trouve sur cette terre nordique, et plus précisément dans le « champ de la mélancolie », se transforme en État, que les populations vivant ici n'ont plus de maison, qu'elles soient sans-abri ou non, et que le soleil, d'après les paroles originales en finnois, 'git quelque part derrière une banlieue probablement déjà mort'.⁴⁹⁶

Ainsi, quelques éléments stéréotypiques de la finlandité subsistent, comme le fait d'être dans une région nordique, la consommation d'alcool, l'importance de la religion, la mélancolie ou le mutisme de cette population. Le fait que le soleil soit décrit comme agonisant quelque part derrière une banlieue peut être compris ici comme l'absence d'espoir en l'avenir, celui-ci étant affaibli par un élément urbain, contemporain qu'est la banlieue.

Le groupe crée donc une analogie entre le manque de racines, illustré par l'absence de maison, des personnes qui vivent en Finlande, qu'elles en soient originaires ou non, et impute ce phénomène d'une part au fait de noyer les problèmes dans l'alcool « encore et encore » et d'autre part à l'urbanisation et à l'évolution de cet État.

Qu'ils le soient ouvertement ou non, produits consciemment ou non, des discours politiques sont donc forgés par l'entremise de la représentation ou de la mention du nord dans les paroles. Des groupes appartenant à des horizons musicaux et textuels divers utilisent le nord pour représenter une vision à potentiel politique de la nordicité et de la finlandité. Comme l'ont fait remarquer Hoad et Whitting, ces représentations comportent des limites importantes : « Des sentiments d'une 'communauté imaginée de nordicité' ont créé des frontières problématiques [concernant] qui, ou quoi, peut être représenté dans de telles catégories »⁴⁹⁷. De plus, tout comme les autres études citées au début de ce sous-chapitre l'ont illustré, ces questions sont davantage présentes dans les sous-genres extrêmes et dans le folk metal. Pour autant, elles n'y sont pas totalement enfermées et d'autres sous-genres les évoquent également. Le fait de considérer un corpus plus étendu permet en outre de voir que certains groupes comme Kotiteollisuus s'appuient sur cette localisation géographique et culturelle pour critiquer la population dont ils parlent, là où les groupes de metal extrême et de folk ou pagan metal tiennent

⁴⁹⁶ Kotiteollisuus, « Pohjanmaan kautta », *op. cit.* Genius, « Pohjanmaan kautta », *op. cit.*

⁴⁹⁷ HOAD, Catherine, WHITING, Samuel, *op. cit.* [voir début du chapitre « Nordicism as Exclusionary Belonging and Ancestry »].

un discours généralement laudatif à l'égard d'une population dont la diversité, surtout à l'échelle de la région nordique, reste peu prise en compte.

Le sous-chapitre suivant nous permettra à la fois de mieux comprendre comment la représentation ambivalente du nord, entre terre accueillante et terre de dangers, permet de construire de tels discours et de telles formes de finlandité ainsi que de mettre en lumière d'autres types de constructions.

4.2.1.3 Un nord tout en contrastes

Dans ce corpus, le nord occupe une position ambivalente à plusieurs égards. C'est à la fois un lieu plein de force vitale mais aussi mortel, un lieu tant accueillant que dangereux, aussi sombre que lumineux, aussi noir que blanc... Les exemples cités dans les sous-chapitres précédents illustrent tout à fait ce propos et d'autres seront développés ici afin de mieux comprendre comment des formes de finlandité se construisent à travers ce nord tout en contrastes.

Cette manière d'appréhender les représentations du nord comme un ensemble d'éléments et de ressentis opposés s'inspire évidemment du corpus mais aussi du constat fait dans l'introduction de l'ouvrage collectif *De la nordicité au boréalisme*⁴⁹⁸ à propos du polar nordique, décrit comme « le contrepoint exact d'une certaine noirceur nordique »⁴⁹⁹. Cette observation montre que les visions et les expériences contrastées du nord ne sont pas l'apanage du metal. Elles rentrent cependant tout à fait dans la recherche esthétique d'extrême de ce genre.

D'autre part, le titre de cet ouvrage met en jeu une notion intéressante sur la manière de comprendre ces représentations d'un nord fait de contrastes extrêmes, le boréalisme. Dans l'introduction de *De la nordicité au boréalisme*⁵⁰⁰, les autrices et l'auteur s'inspirent des travaux sur l'orientalisme d'Edward Said et définissent notamment le boréalisme comme un ensemble d'imaginaires géographique, climatique et culturel qui reposent sur une distinction non pas entre Orient et Occident, comme chez Said, mais entre Nord et Sud, où le Nord est « créé par

⁴⁹⁸ BALLOTTI, Alessandra, MCKEOWN, Claire, TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique (éds.), *De la nordicité au boréalisme*, Reims, Épure, 2020, [format électronique non paginé] <https://www.lcdpu.fr/livre/?GCOI=27000100962090> (page consultée le 23/07/2022).

⁴⁹⁹ TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique, BRIENS, Sylvain, BALLOTTI, Alessandra, MCKEOWN, Claire, « Introduction. Nordicité et boréalisme : entre deux pôles ? », dans BALLOTTI, Alessandra, MCKEOWN, Claire, TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique (éds.), *De la nordicité au boréalisme*, Reims, Épure, 2020, [format électronique non paginé] <https://www.lcdpu.fr/livre/?GCOI=27000100962090>.

⁵⁰⁰ TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique, BRIENS, Sylvain, BALLOTTI, Alessandra, MCKEOWN, Claire, *op. cit.*

le Sud et pour le Sud » en se servant notamment d'éléments nordiques perçus par le Sud comme « exotiques ».

Dans le champ des *metal studies*, c'est d'abord la représentation de l'exotisme nordique qui a d'abord été étudié. Hoad et Whitting remarquent ainsi que les « stratégies de marketing qui reposent sur les constructions du metal nordique comme 'hors du courant dominant' rendent à la fois exotique et homogène le 'nordique' »⁵⁰¹. De son côté, le musicologue Ross Hagen utilise la notion de boréalisme pour analyser l'album *A Blaze in the Northern Sky*⁵⁰² du groupe de black metal norvégien Darkthrone.⁵⁰³ Selon sa définition du boréalisme et son application à l'étude du genre metal, ce phénomène constitue une vision condescendante et « exotisée des populations et des cultures scandinaves et arctiques »⁵⁰⁴ produite par les européens afin de se définir par opposition à ces sujets. Pour Hagen, les musiciens de black metal norvégien ont « activement cultivé cette connexion » entre leurs productions et la nordicité, notamment à travers les notions de « primitivité, de sauvagerie, de terres sauvages hostiles et d'isolation ».⁵⁰⁵ Ces modes de mise en scène et ces sujets se retrouvent également de l'autre côté de l'Atlantique, comme l'a démontré le travail de Méi-Ra St Laurent qui rapproche cela avec les observations de Daniel Chartier sur la nordicité et le nationalisme.⁵⁰⁶

Comme nous avons pu le voir, ces notions se retrouvent chez les groupes finlandais et dans d'autres sous-genres que le black metal. L'influence de l'éveil national dans les œuvres de metal finlandais ainsi que les observations similaires de St Laurent sur la scène québécoise montre en outre que les groupes nordiques n'ont pas eu besoin d'un apport extérieur immédiat pour construire leur identité nordique puisqu'ils bénéficient de sources locales, nationales ou régionales, pour le faire.

Dans notre corpus, la nordicité n'est pas ce contre quoi l'on doit se définir mais, au contraire, ce qui fait partie de l'identité construite dans les œuvres. La notion de boréalisme peut être intéressante pour comprendre l'attrait extérieur pour ces groupes ou expliquer partiellement pourquoi les groupes jouent autant sur les contrastes extrêmes qui existent dans les paysages, les climats ou les cultures du nord. Nous pourrions opposer à cela que l'influence d'un regard extérieur sur la construction de la nordicité date alors au moins de la période de l'éveil national

⁵⁰¹ HOAD, Catherine, WHITING, Samuel, *op. cit.*, [voir début du chapitre « Nordicness as Exclusionary Belonging and Ancestry »].

⁵⁰² Darkthrone, *A Blaze in the Northern Sky*, Peaceville Records, 1992.

⁵⁰³ HAGEN, Ross, *Darkthrone's A Blaze in the Northern Sky*, New York, Londres, Bloomsbury Academic, 2020.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, pp. 5–6.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 6.

⁵⁰⁶ ST-LAURENT, Méi-Ra, *op. cit.*, p. 17.

ou régional des régions nordiques. Comme l'explique Laurent Di Filippo, chercheur spécialisé en sciences de l'information et de la communication, dans un article sur la figure du soigneur nordique dans les jeux vidéo, il n'est nullement question de définir une forme d'altérité mais bien de s'identifier à ce qu'est le caractère nordique.⁵⁰⁷ Il en va de même dans notre corpus et c'est pourquoi le boréalisme ne sera pas retenu pour l'analyse des représentations contrastées du nord.

Très souvent le nord est associé à l'hiver, à son climat froid et aux durées extrêmes des nuits, comme le montrent très clairement plusieurs chansons de Wyrð⁵⁰⁸, où l'hiver et les longues nuits sont parfois contrastées par les jours d'été extrêmement longs et lumineux. Eternal Tears of Sorrow mentionne régulièrement le nord et insiste aussi sur l'opposition entre l'hiver nordique au froid dangereux voire mortel et la lumière qui revient dès la fin de celui-ci⁵⁰⁹.

Si le nord ne sert pas à situer l'aire géographique et culturelle dans laquelle les artistes situent la Finlande, il reste lié à celle-ci lorsqu'il sert, en majorité dans les paroles, de métonymie remplaçant le nom du pays, comme le montre notamment Swallow the Sun dans sa chanson « The Heart of a Cold White Land »⁵¹⁰ :

Ce cœur d'un pays froid [et] blanc
Dans l'obscurité de nuits infinies
Et la lumière d'été qui ne meurt jamais
Dans ces chansons du nord

*This heart of a cold white land
in the dark of the endless nights,
and the light of summer that never dies
in these songs from the north.*⁵¹¹

L'ambivalence du nord est ici mise en scène par l'opposition des saisons : des nuits sombres et sans fin qui rappellent l'hiver et la lumière immortelle de l'été. Elle est également représentée par la blancheur du pays, elle aussi certainement liée à la neige hivernale et qui s'oppose donc directement à l'obscurité des interminables nuits. En outre, le groupe insiste sur la déformation du temps qui semble se produire du fait des jours extrêmement longs ou extrêmement courts.

⁵⁰⁷ DI FILIPPO, Laurent, « Le chaman de l'ours : une figure du "healer [soigneur]" nordique dans les jeux en Ligne » dans ALLAMEL-RAFFIN, Catherine, ALLOUCHE, Sylvie GANGLOFF, Jean-Luc, HELFRICH, Vincent, *Informaticiens et médecins dans la fiction contemporaine*, Exploration 3, Néothèque, 2018, p.222, <https://hal.univ-lorraine.fr/hal-01935711> (page consultée le 23/07/2022).

⁵⁰⁸ Voir par exemple Wyrð, « Ashes of Man and Oak and Pine », *Huldrafolk*, Millenium Metal Music, 2002

⁵⁰⁹ Eternal Tears of Sorrow, « Sound of Silence », *Saivon Lapsi*, KHY Suomen Musiikki Oy, 2013.

⁵¹⁰ Swallow the Sun, « The Heart of a Cold White Land », *Songs from the North I, II & III*, Century Media Records, 2015.

⁵¹¹ *Ibid.* Genius, « The Heart of a Cold White Land », <https://genius.com/Swallow-the-sun-the-heart-of-a-cold-white-land-lyrics> (page consultée le 23/07/2022).

Le sujet de la chanson, le « je » présenté au début de celle-ci, se doit donc d'être capable d'endurer tous ces contrastes pour vivre dans ce pays « blanc » et « froid », dont l'image rappelle « le pays de glace et de neige » de Stratovarius.

Suivant en partie ce qu'Imke von Helden avait remarqué à propos des représentations majoritairement mythologiques de la nature dans les textes de metal norvégien⁵¹², la représentation du nord est également mêlée à des motifs mythologiques et fantaisistes qui permettent d'accentuer un peu plus encore ces contrastes. C'est par exemple le cas de Throes of Dawn et de leur chanson « Pakkasherra »⁵¹³ 'Seigneur du froid' où une forme de finlandité est construite, à travers l'évocation des thèmes du nord et de la rigueur du froid, et par le choix du finnois pour le titre⁵¹⁴. À travers l'assemblage de ces thèmes, une forme d'*empowerment* est mise en scène où le « je » des paroles symbolise ce froid extrême nordique. Ce type de démarche est également visible dans plusieurs chansons de Sonata Arctica dont « Message from the Sun »⁵¹⁵. Le nord y est en effet représenté par des mentions de l'hiver, de la neige et des aurores boréales ou « *northern lights* » ainsi que par, semble-t-il, une invitation à suivre la manière dont les loups, animaux emblématiques chez Sonata Arctica, chérissent et « vivent » pleinement ce paysage :

Avec les loups
Les Aurores Boréales illuminent désormais le ciel
Cela fait partie de l'histoire, le cercle de la vie
Le futur, loin hors du temps
Entends les loups louer la lune
Et les étoiles comme un être cher
Cours, chante comme tu l'as toujours fait

*With the wolves
Northern Lights now illuminate the sky
It's part of the story, the circle of life
The future, far beyond time
Hear the wolves praise the moon
And the stars like a loved one
Run, sing like you have always done*⁵¹⁶

⁵¹² HELDEN, Imke von, *op. cit.*, p. 62.

⁵¹³ Throes of Dawn, « Pakkasherra », *Pakkasherra*, Woodcut Records, 1997.

⁵¹⁴ Le reste de la chanson est en anglais.

⁵¹⁵ Sonata Arctica, « Message from the Sun », *Talviyö*, Nuclear Blast, 2019.

⁵¹⁶ Sonata Arctica, « Message from the Sun », *op. cit.* Genius, « Message from the Sun », <https://genius.com/Sonata-arctica-message-from-the-sun-lyrics> (page consultée le 23/07/2022).

À travers le motif du loup, la chanson loue la nature hivernale nordique et les phénomènes observables dans le nord dont les aurores boréales. À l'inverse de « Pakkasherra »⁵¹⁷, le nord n'est pas ici un paysage menaçant mais au contraire, une raison de profiter de ses particularités et une raison de profiter de l'instant présent.

Dans l'imaginaire du metal finlandais, une vision se construit donc d'un nord extrême dans ses variations, avec une préférence pour l'intensité du froid. Stratovarius y oppose cependant l'or dont serait fait le cœur de ses habitants, le narrateur de Turisas souligne comment les richesses et la chaleur de l'étranger ne suffiraient pas à le déraciner totalement de sa terre natale, et Sonata Arctica explique comment mettre à profit ces conditions extrêmes. Ce nord extrême et contrasté permet ainsi de construire simultanément des récits et des identités ancrées localement et qui correspondent aux canons du metal par leur aspect extrême et à des modes courants de représentation des identités nordiques.

4.2.1.4 Considérations conclusives

La représentation du nord dans le metal finlandais reste encore profondément marquée par l'éveil national. Un nombre significatif de groupes reprennent au moins partiellement des œuvres majeures dans la construction de l'identité finlandaise, dont l'hymne national est l'exemple le plus remarquable, dans leurs textes. Le nord symbolise à la fois la région du monde dans laquelle se trouve la Finlande et la Finlande même. L'influence de l'éveil national et la représentation du nord sont également mises au service de discours politiques plus ou moins extrêmes.

À travers ceux-ci, les groupes construisent des critères de finlandité basées sur leur vision de la Finlande, du nord et de ce à quoi devrait correspondre les habitants de ces régions, menant, de fait à exclure les populations qui n'entrent pas dans ces descriptions. De plus, les finlandités construites à travers ce nord contrasté sont donc fortement liées aux espaces naturels, aux saisons et aux climats. Cela permet de mettre en scène des qualités telles que la résilience, le courage, l'endurance ou la faculté d'être proche de la nature. Ces formes de finlandité sont donc très proches de ce qui était recherché et vanté dans les œuvres de l'éveil national. À cela, les groupes les plus extrêmes comme Impaled Nazarene ajoutent des valeurs morales reposant sur un rejet aversif de tout ce qui, d'après les critères du groupe, ne peut ou ne doit pas faire partie

⁵¹⁷ Throes of Dawn, « Pakkasherra », *op. cit.*

du nord. Dans ces représentations du nord, il existe donc une tension entre individualisme, notamment marquée par des récits comportant un narrateur intradiégétique s'exprimant à la première personne du singulier, et le besoin de se définir comme un peuple, donc un groupe, au moins différent et parfois supérieur à d'autres groupes.

Afin de compléter l'analyse des représentations des paysages, le chapitre suivant sera consacré à la forêt, élément tout aussi important que le nord dans les textes mais qui est également fortement présent sur le plan visuel, là où la représentation visuelle du nord ne passe que par l'association de symboles que les deux chapitres suivants mettront en lumière.

4.2.2 La forêt comme lieu de mise en scène de la finlandité et de la nordicité

À l'image des autres thématiques en lien avec la nature, la majorité des travaux qui abordent le thème de la forêt dans le metal finlandais, nord-européen ou canadien, le font à travers le prisme du nationalisme et se focalisent sur le metal extrême.⁵¹⁸ En dehors de chez Mustamo, elle est de plus traitée de manière superficielle, comme élément de paysage régulièrement évoqué par les groupes étudiés.

Parmi les travaux qui mentionnent la forêt, aucune définition précise n'est donnée à ce type de lieu. En se basant sur les entretiens qu'elle a réalisés avec des membres des scènes metal qu'elle étudiait, Mustamo en parle comme une partie du paysage typique du black et du folk metal.⁵¹⁹ Ross Hagen mentionne simplement la présence des forêts dans les paroles, sur les couvertures d'albums et dans les vidéos de black metal norvégien⁵²⁰. De plus, il n'y a pas de variation notable entre les représentations de zones boisées étendues ou plus limitées. Ainsi, sera abordée sous l'appellation forêt « toute étendue de terrain couverte d'arbres »⁵²¹ discernable dans les paroles ainsi que dans les supports visuels de ce corpus, qu'ils soient évoqués en tant que « forêt » ou que « bosquets », « bois » etc.

Dans le corpus, la forêt est omniprésente que ce soit dans les paroles, sur les couvertures d'albums et dans les vidéos. En ce qui concerne les genres black et folk metal, cette observation

⁵¹⁸ Voir par exemple NORDSTRÖM, Susanna, « Contextualizing Extreme Metal Music: The Case of the Swedish Metal Nursery » dans BJÖRNBERG, Alf, BOSSIUS, Thomas (éds.), *Made in Sweden : Studies in Popular Music*, New York, Oxon, Routledge, 2017, pp. 125–126. ST-LAURENT, Méi-Ra, *op. cit.*

MUSTAMO, Aila, « *Yö, metsä, aika ennen kristinuskoo* » *Kotimaan ja kansakunnan representaatiot black metalissa ja folk metalissa Suomessa ja Norjassa*, *op. cit.*

⁵¹⁹ MUSTAMO, Aila, « *Yö, metsä, aika ennen kristinuskoo* » *Kotimaan ja kansakunnan representaatiot black metalissa ja folk metalissa Suomessa ja Norjassa*, *Ibid.*, p. 87,.

⁵²⁰ HAGEN, Ross, *op. cit.*, p. 51.

⁵²¹ « Forêt », dans *Le Robert Illustré*, 2013, p. 756, col. 3.

n'est donc pas nouvelle puisqu'Aila Mustamo, qui a consacré sa thèse à l'analyse de ces deux sous-genres du metal, a placé la forêt en seconde position dans le titre de son travail. Elle précise de plus dans sa partie consacrée à « la nature fière et originelle » que « le paysage hivernal intact, le froid, les ténèbres et la forêt sont mis en valeur, tant dans les productions des groupes [de black ou de folk metal] norvégiens, que dans celles des groupes finlandais »⁵²². Certes hors du contexte académique, le musée de la musique FAME⁵²³ montre que ce sujet a transcendé les limites de ces sous-genres dans une très courte infographie avec possibilité d'écoute d'exemples du lien entre la forêt et la musique finlandaise. En effet, parmi les deux musiques proposées, pour représenter le thème « The mythical forest », 'La forêt mythique', figure la chanson « My Walden »⁵²⁴ (Mon Walden) du groupe Nightwish, plutôt orienté du côté symphonique.⁵²⁵

En analysant divers exemples de représentation de la forêt, ce sous-chapitre montrera l'étendue de ce sujet à travers le corpus ainsi que l'association constante de celui-ci à d'autres sujets. La forêt est ainsi couramment associée au nord, en tant qu'élément constitutif marquant de ses paysages. Lorsqu'elle est associée à des étendues d'eau, principalement dans les représentations visuelles, elle marque un ancrage territorial plus spécifique, le plus souvent en Finlande. Toujours sur le plan visuel, la forêt est également un rempart protecteur mais aussi isolateur, lorsqu'elle entoure une bâtisse en bois. Elle est de plus l'un des lieux iconiques de la représentation du folklore et du paganisme finlandais. En outre, la forêt est un espace associé à l'expression de l'intimité. Enfin, à travers ces différents types de représentations, des formes de finlandité, partagées par divers groupes se créent, dans des forêts tant réalistes qu'imaginaires.

⁵²² « Sekä suomalaisten että norjalaisten bändien tuotoksissa korostuu koskematon talvinen maisema, kylmyys, pimeys ja metsä. »

MUSTAMO, Aila, « Yö, metsä, aika ennen kristinuskoo » *Kotimaan ja kansakunnan representaatiot black metalissa ja folk metalissa Suomessa ja Norjassa*, op. cit., p. 87.

⁵²³ Ce musée, ouvert à Helsinki en octobre 2019, présente aux visiteurs l'histoire de la musique finlandaise de 1890 à nos jours via divers supports allant du simple panneau à l'écran tactile avec projection sur les murs de vidéos accompagnant les musiques proposées.

⁵²⁴ Nightwish, « My Walden », *Endless Forms Most Beautiful*, Nuclear Blast, 2015. Cette chanson, qui fait référence au livre d'Henry David Thoreau, *Walden; or, Life in the Woods* (Walden ; ou, La Vie dans les Bois), est analysée plus loin. Voir section « [Berceau ou sanctuaire de l'intimité](#) ».

⁵²⁵ En plus d'observations personnelles de cette installation lors de visites en 2019 et 2020, l'infographie a également été mentionnée par Toni-Matti Karjalainen, chercheur spécialisé dans le sujet du management de l'exportation de la musique et de la culture dans KARJALAINEN, Toni-Matti, KÄRKI, Kimi (éds.), *Made in Finland: Studies in Popular Music*, op. cit., p. 18.

4.2.2.1 La forêt comme composant paysager du nord :

C'est dans le black metal et le folk metal que l'on retrouve le plus de liens appuyés entre la forêt et le nord, bien qu'ils soient également observables ailleurs. Afin de rendre compte des variations de traitement du sujet de la forêt, nous analyserons ici exemples appartenant respectivement aux sous-genres black, death metal et metal symphonique, chacun apportant des variations de représentation ainsi que de signification donnée à ce sujet.

L'exemple de la chanson « Viimeinen sielu Jumalan valosta »⁵²⁶ 'La dernière âme de la lumière de Dieu' de Horna, illustre tout à fait la manière dont l'association du paysage forestier, qualifié de grandiose, et du nord fonctionnent dans le black metal :

Alors les âmes des douze jadis heureux
Enterrés sous la neige et la glace
Brûlent comme des torches dans le nord
Au-dessus des forêts grandioses et de la terre

*Tuolloin ennen iloisen Kahdentoista
Lumen ja jään hautaamat sielut
Palavat soihtuina pohjoisessa,
Yllä mahtavien metsien ja maan.*⁵²⁷

Dans cet extrait, la forêt est lieu où le sujet, « nous », se délecte de la souffrance de personnages représentant la religion chrétienne. En effet, plus loin dans les paroles, le contexte religieux qui entoure le récit, ainsi que de la mention de Satan, induisent à penser que les « douze jadis heureux » seraient les douze apôtres de Jésus. Tandis que les différents personnages cités semblent être en souffrance, à l'agonie, ou morts dans ce paysage, seul le sujet « nous » ne semble pas affecté par ce qui se passe. À l'image du paysage forestier nordique, le sujet est voué à survivre à cette scène apocalyptique. Ainsi, l'identité construite à travers ces paroles est multiple : sataniste et antichrétienne en premier lieu, elle évolue également dans un paysage sauvage et désert, « autio erämaa », forestier, un climat froid et une situation géographique nordique. La forêt participe à la représentation d'un des canons paysagers du black metal nordique tel que décrit par Aila Mustamo⁵²⁸, où, pour les artistes, l'intemporalité des espaces sauvages sert de contraste avec la religion chrétienne dont la condition allochtone et son

⁵²⁶ Horna, « Viimeinen sielu Jumalan valosta », 'La dernière âme de la lumière de Dieu', *Haydankylmyyden mailla*, Solistitium Records, 1999.

⁵²⁷ Horna, « Viimeinen sielu Jumalan valosta », *op. cit.* Genius, « Viimeinen sielu Jumalan valosta », <https://genius.com/Horna-viimeinen-sielu-jumalan-valosta-lyrics> (page consultée le 23/07/2022).

⁵²⁸ MUSTAMO, Aila, « Yö, metsä, aika ennen kristinuskoa » *Kotimaan ja kansakunnan representaatiot black metalissa ja folk metalissa Suomessa ja Norjassa*, *op. cit.*, pp. 87, 88, 90, 102.

caractère « récent », comparé à la date de début des premiers peuplements de la région même, la rend indésirable dans l'espace défini comme nordique.

Du côté du death metal, le cas du groupe de Eternal Tears of Sorrow et de sa chanson « The Son of the Forest »⁵²⁹, évoque également la forêt comme l'espace privilégié de la construction d'un sentiment d'appartenance à un nord froid, enneigé, sombre et sauvage. Le nord couvert de forêts elles-mêmes symboles d'un passé lointain et chéri dépeint ici par Eternal Tears of Sorrow rappelle la manière dont des groupes de black et de folk metal, dont l'inspiration puise largement dans le romantisme national⁵³⁰, expriment leur attachement au nord, comme nous l'avons mentionné par exemple avec la chanson Native Land »⁵³¹, 'Terre Natale', de Korpiklaani. Le death metal n'est pas considéré comme le sous-genre le plus influencé par le romantisme national, à l'exception de quelques groupes finlandais pionniers du genre⁵³². Pour autant, le cas présenté ici montre une exception au moins finlandaise et potentiellement nordique à la règle. En effet, des groupes de death metal figurent également dans le corpus analysé par Imke von Helden dans son étude sur l'identité culturelle norvégienne dans le heavy metal norvégien.⁵³³ Cependant, comme dans le cas de notre corpus, le death metal y est minoritaire par rapport au black metal. À la différence du black metal, l'exemple d'Eternal Tears of Sorrow montre qu'il n'y a pas ici de revendication sataniste ou antichrétienne correspondant notamment au fait que celles-ci se font un peu plus rares ou plus discrètes que dans le black metal.

Hors des sous-genres appartenant à l'ensemble du metal extrême, l'association du nord et de la forêt est également présente dans le metal symphonique, comme l'illustre la chanson « He Sleeps in a Grove »⁵³⁴ d'Amberian Dawn :

Dans le bosquet couvert de la neige froide de l'hiver

L'hiver nordique dans les ténèbres et le froid
Fait jaillir les larmes glacées dans son âme esseulée

⁵²⁹ Eternal Tears of Sorrow, « The Son of the Forest », *Sinner's Serenade*, X-treme Records, 1997.

⁵³⁰ MUSTAMO, Aila, « Yö, metsä, aika ennen kristinuskoo » *Kotimaan ja kansakunnan representaatiot black metalissa ja folk metalissa Suomessa ja Norjassa*, *op. cit.*, p. 90.

⁵³¹ Korpiklaani, « Native Land », *op. cit.*

⁵³² KARJALAINEN, Toni-Matti, SIPILÄ, Eero, *op. cit.*, p. 217.

⁵³³ HELDEN, Imke von, *Norwegian Native Art. Cultural Identity in Norwegian Metal Music*, *op. cit.*, pp. 194–195. Von Helden ne liste pas elle-même les sous-genres auxquels appartiennent les groupes de son corpus, cependant, l'information pour chaque groupe est vérifiable sur le site Encyclopaedia Metallum, *op. cit.*

⁵³⁴ Amberian Dawn, « He Sleeps in a Grove », *The Clouds of Northland Thunder*, KHY Suomen Musiikki Oy, 2009.

In the grove covered with cold winter snow

*Northern winter in darkness and cold
Makes the icy tears spring in his lonely soul⁵³⁵*

Ici la forêt nordique reflète la solitude du personnage ainsi que la tristesse de l'histoire racontée, à savoir celle d'un homme dont un combat lui aura été fatal à l'automne et dont le corps repose désormais dans un bosquet couvert de neige, tandis que son âme ne parvient pas à trouver le repos. Cependant et contrairement aux exemples cités précédemment, une forme de temporalité existe dans la chanson. L'hiver n'est ici pas éternel, les saisons passent et le printemps est même mentionné, symbolisé par la floraison des anémones des bois, fleurs naturellement blanches qui auraient poussé rouges à l'endroit où reposait le corps du protagoniste. Dans cette chanson, le bosquet nordique avec son climat et sa végétation est à la fois un marqueur du temps qui passe et un témoin de la dimension dramatique du récit. « He Sleeps in a Grove »⁵³⁶ s'inscrit ainsi dans le canon du metal symphonique, notamment caractérisé par l'évocation des thèmes « de l'amour, de la mort, de la passion et de la souffrance » et par le « lyrisme, la grandiloquence et la théâtralité » par Fabien Hein.⁵³⁷ La régionalité et la nature nordique sont donc des outils mis au service d'un sous-genre. De plus, en 2009, année de la sortie de cette chanson, le metal nordique a alors atteint une renommée mondiale et se rattacher à la région nordique confère une forme d'authenticité et une crédibilité chères au monde du metal.⁵³⁸

Parmi les autres exemples de groupes mettant en scène ce lien entre la forêt et la nordicité, nous pourrions également reprendre les groupes cités dans le chapitre concernant l'attachement pour le nord puisque les chansons qui y sont citées mentionnent également la forêt dans leurs descriptions paysagères. Ainsi, comme l'avait montré le travail d'Aila Mustamo, cette association est caractéristique des sous-genres black et folk, mais elle se retrouve aussi, plus rarement dans d'autres sous-genres du metal.

Le plus souvent, la forêt sert à mettre en scène un nord authentique, en opposition notamment à la modernité et au monde urbain. Comme l'illustrent les trois exemples cités, la forêt inscrite

⁵³⁵ Amberian Dawn, « He Sleeps in a Grove », *op. cit.* Encyclopaedia Metallum, « The Clouds of Northland Thunder », https://www.metal-archives.com/albums/Amberian_Dawn/The_Clouds_of_Northland_Thunder/595277 (page consultée le 23/07/2022).

⁵³⁶ Amberian Dawn, « He Sleeps in a Grove », *op. cit.*

⁵³⁷ HEIN, Fabien, *op. cit.*, p. 51.

⁵³⁸ HELDEN, Imke von, *Norwegian Native Art. Cultural Identity in Norwegian Metal Music*, *op. cit.*, p. 65. MUSTAMO, Aila, « Yö, metsä, aika ennen kristinuskoa » *Kotimaan ja kansakunnan representaatiot black metalissa ja folk metalissa Suomessa ja Norjassa*, *op. cit.*, p. 87.

dans un cadre géographique nordique n'est pas décrite dans un contexte réaliste. Les deux premiers exemples en font un lieu où le temps est distordu tandis que la troisième chanson parle d'une forêt où l'existence d'êtres surnaturels tels des fantômes est possible. Même si cet exemple montre que les saisons défilent, c'est cependant également sur l'hiver et le froid que l'insistance est portée, comme chez les deux autres groupes.

D'un point de vue plus spécifique à la Finlande, l'ancrage géographique du récit et des artistes est rendu davantage visible dans une autre combinaison, celle de la forêt et des étendues d'eau, que nous allons étudier dans le sous-chapitre suivant.

4.2.2.2 La forêt et l'eau, entre ancrage personnel et ancrage narratif

L'association de la forêt et de l'eau est également une thématique textuelle récurrente. Pour autant, c'est dans le domaine visuel et plus particulièrement sur les couvertures d'albums que la forêt est le plus régulièrement représentée à proximité d'une étendue d'eau. Cela crée un ancrage spatial, géographique et donne lieu à plusieurs niveaux de lecture possibles, entre positionnement personnel, des artistes, et narratif, des récits narrés à travers les chansons, dans ces paysages et les territoires qu'ils peuvent représenter.

Sur la couverture⁵³⁹ de l'album de Nightwish intitulé *Wishmaster*⁵⁴⁰, nous pouvons voir un jeune garçon à genoux au bord d'une falaise, un papier posé près de lui :

⁵³⁹ Nightwish, MAYER, Markus, *Wishmaster*, Spinefarm Record, 2000.

⁵⁴⁰ Nightwish, *Wishmaster*, Spinefarm Record, 2000.

Figure 21 : Nightwish, MAYER, Markus, Wishmaster, Spinefarm Record, 2000.⁵⁴¹

Il y a face à lui une étendue d'eau où se trouve un cygne dont les différentes représentations illustrent l'envol. En arrière-plan, nous pouvons voir une bande de terre couverte de bois. Dans cette représentation typique d'un paysage finlandais⁵⁴², le garçon à genoux peut être identifié comme le personnage que Tuomas Holopainen s'est construit à travers certaines paroles de Nightwish dont il est l'auteur.⁵⁴³ Bien que cette information ne vienne pas directement de la couverture de l'album, il reste intéressant de voir que la projection personnifiée de l'intimité de l'auteur des paroles est représentée dans un tel cadre. Le lien entre cette dimension très personnelle et le paysage est également illustré par l'interaction entre le garçon et ce décor. Il peut être compris comme une création du décor par l'enfant ou comme la scène de l'envol du cygne à propos duquel le garçon écrit en s'inspirant du lieu. Cette seconde lecture de l'image est par ailleurs soutenue par le dos de l'album où, sur un parchemin similaire à celui représenté sur la couverture, les titres des chansons de l'album sont listés. Dans les deux cas, un lien fort est représenté entre ce personnage et cet espace géographique.

⁵⁴¹ Source de l'image : Discogs, « Nightwish – Wishmaster », <https://www.discogs.com/fr/master/2793-Nightwish-Wishmaster/image/SW1hZ2U6MjA2NDAyNjg=> (page consultée le 27/09/2022).

⁵⁴² La composition rappelle notamment celles des peintres finlandais influencés par le romantisme et est donc évoqué dans la partie sur l'histoire et la culture. Voir section « [L'art pictural : entre scènes emblématiques et paysage caractéristique](#) ».

⁵⁴³ BRIZARD, Cyril, *Le monde du métal symphonique : vers une sociologie de l'oeuvre comme création continuée, l'exemple de Nightwish*, Grenoble, Université de Grenoble, 2011, p. 242, <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00672836> (page consultée le 05/10/2020).

Le cas le plus courant reste tout de même celui de l'ancrage narratif dans un espace forestier bordant une étendue d'eau. La couverture de l'album inscrit alors le ou les récits présents dans les chansons dans un espace géographique relativement identifiable. Des exemples sont visibles sur la couverture⁵⁴⁴ de l'album *Ur Jordens Djup*⁵⁴⁵ de Finntroll et sur plusieurs couvertures d'albums du groupe Ensiferum⁵⁴⁶.

*Figure 22 : Finntroll, Ur Jordens Djup, Century Media Records, 2007.*⁵⁴⁷

La couverture d'album de Finntroll fait figure d'exception pour ce groupe puisque le paysage n'y est exceptionnellement pas dessiné mais photographié. Il reprend cependant une composition similaire à l'album de Nightwish avec une étendue d'eau bordée en arrière-plan par des zones boisées.

Ce type de cliché, au sens propre comme au sens figuré, n'est pas rare dans le corpus et se retrouve par exemple sur la pochette de l'album *Men of Honour*⁵⁴⁸ du groupe 2 Wolves ou celle

⁵⁴⁴ Finntroll, *Ur Jordens Djup*, Century Media Records, 2007.

⁵⁴⁵ *Ibid.*

⁵⁴⁶ Voir Ensiferum, Necrolord, *Ensiferum*, Spinefarm Records, 2001. Encyclopaedia Metallum, « Ensiferum », <https://www.metal-archives.com/albums/Ensiferum/Ensiferum/1240> (page consultée le 21/08/2022).

⁵⁴⁷ Source de l'image : Encyclopaedia Metallum, « Ur Jordens Djup », https://www.metal-archives.com/albums/Finntroll/Ur_jordens_djup/138800 (page consultée le 08/10/2022).

⁵⁴⁸ 2 Wolves, *Men of Honour*, Inverse Records, 2012.

de l'album *Kammen*⁵⁴⁹ du groupe Wyrð. Lorsque cette composition paysagère est associée au support photographique, elle dépasse les limites des sous-genres de metal chez les groupes de ce corpus et constitue une tendance qui ne semble pas avoir été remarquée, au moment où ce travail est rédigé, chez d'autres groupes nordiques. Seule l'étude sur le metal norvégien réalisée par Imke von Helden mentionne les représentations visuelles plutôt réalistes de la nature sur les pochettes d'album, y opposant des mises en scènes des textes souvent réalisées dans un contexte mythologique.⁵⁵⁰

Chez Ensiferum, qui privilégie des illustrations dessinées aux photographies, les cours d'eau varient entre étendues faisant penser à des lacs et des rivières mais ils sont toujours bordés par des zones boisées plus ou moins vastes. Sur les couvertures concernées, l'ancrage géographique et national sont renforcés par la présence de mascotte du groupe avec son bouclier dont l'umbo porte les couleurs du drapeau finlandais.

*Figure 23 : Ensiferum, WÄHLIN, Kristian, Victory Songs, Spinefarm Records, 2007.*⁵⁵¹

Dans tous les exemples cités, les couvertures d'albums illustrent certes un ancrage géographique des récits présents dans les chansons. Pour autant, nous pouvons constater qu'une forme d'association personnelle au lieu est également construite à travers ces couvertures. Comme précisé concernant les photographies, la récurrence de ce type de paysage à travers les sous-genres représentés par les groupes de ce corpus ainsi que le lien fait entre ces paysages et

⁵⁴⁹ Wyrð, Narqath, *Kammen*, Avantgarde Music, 2007.

⁵⁵⁰ HELDEN, Imke von, *Norwegian Native Art. Cultural Identity in Norwegian Metal Music*, op. cit., p. 62.

⁵⁵¹ Source de l'image : Encyclopaedia Metallum, « Victory Songs », https://www.metal-archives.com/albums/Ensiferum/Victory_Songs/141547 (page consultée le 08/10/2022).

des récits à la première personne montrent également un attachement plus personnel à ces espaces et à leur valeur symbolique.

Le double ancrage, narratif et « personnel », est cependant exposé plus directement et le plus souvent dans les vidéoclips. La superposition de lieux et de récits, rendus possibles par le support audiovisuel, permet donc de représenter, la plupart du temps, les groupes jouant à l'endroit où se déroule une intrigue ou près de celui-ci. C'est notamment le cas dans le vidéoclip de la chanson « Amongst Stars »⁵⁵² d'Amorphis, en duo avec la chanteuse néerlandaise Anneke van Giersbergen.⁵⁵³

Dans cet exemple⁵⁵⁴, le groupe joue à l'endroit même où se déroule l'histoire que met en scène la vidéo, à savoir une maison isolée, entourée d'une forêt et d'un vaste plan d'eau. La succession de plans du même paysage pris à différents moments de l'année et qui ouvre la vidéo inscrit immédiatement le récit à suivre dans une temporalité irréaliste. Ce sentiment est renforcé par la manière dont les personnages sont représentés. En dehors de la fin de la vidéo, les personnages bougent uniquement lorsqu'ils sont hors champ et nous ne voyons d'eux que des « poses », comme si le temps se suspendait lorsqu'on les regarde. En opposition, le groupe et la chanteuse sont filmés en mouvement, en train de jouer et chanter la chanson. Ainsi, il est difficile de déterminer le lien établi entre les artistes et les personnages. L'une des probables interprétations serait que ce que chante le groupe influence l'histoire en cours, comme des voix que les personnages entendraient et qui guideraient leurs actions.

Bien que les actions se déroulent dans une maison, la nature est également extrêmement présente dans cette vidéo. La forêt et l'eau entourent la maison où se déroule l'action et des arbres ont même poussé dans celle-ci et, sur la majorité des plans, la végétation occulte en partie les fenêtres et rend difficile le fait de déterminer le moment de la journée. La nature participe donc à sortir le récit et la représentation du groupe d'une temporalité et d'une spatialité réalistes et elle crée un huis-clos où la nature et les saisons sont les témoins de ce qui se passe. Ce clip est l'une des rares exceptions qui n'inscrit pas son récit et son groupe dans une tradition ou dans un héritage précis. Le paysage finlandais est aisément reconnaissable mais l'intrigue ou l'apparence du groupe ne font pas écho à des éléments culturels typiquement finlandais. Ainsi,

⁵⁵² Amorphis, « Amongst Stars », *Queen of Time*, Nuclear Blast, 2018.

⁵⁵³ Un autre exemple illustre clairement ce phénomène, il s'agit de la vidéo de la chanson « Heart Like a Grave » d'Insomnium, analysée dans la partie consacrée à l'histoire et à la culture finlandaises. Voir section « [La charge symbolique des paysages lacustres](#) ».

⁵⁵⁴ Nuclear Blast, Pekka Hara (réal.), *AMORPHIS - Amongst Stars (OFFICIAL VIDEO)*, 2018, <https://youtu.be/Jg2VqUTNjsw> (vidéo consultée le 01/03/2021).

cette vidéo marque tout de même un attachement relativement commun à des éléments paysagers constituant en partie l'image de la nature finlandaise mais leur offre un rôle qui diffère de la majorité des représentations de la forêt associée à des plans d'eau.

L'historienne Anne-Marie Thiesse évoque, parmi d'autres exemples, la représentation paysagère de la Finlande dans un chapitre consacré à « La nation illustrée »⁵⁵⁵ en ces termes : « La détermination de la végétation participe de la formation du paysage national : bouleaux russes, pins finlandais (le paysage forestier finnois se distinguant de la forêt suédoise par ses lacs) »⁵⁵⁶. Ce que nous pouvons donc observer à travers les supports visuels de heavy metal s'inscrit donc dans la continuité de la représentation végétale d'un paysage national. Il conviendrait seulement d'apporter une nuance concernant les essences d'arbres représentées puisque les pochettes ainsi que les vidéos montrent, certes, une majorité de conifères mais se mélangent également à ceux-ci des bouleaux. Par ailleurs, l'observation de Thiesse concernant les bouleaux russes est également bienvenue ici puisque la scène black metal russe récente semble également ancrer ses récits et son identité dans des paysages forestiers. C'est en effet ce que Yanina Rapatskaya, doctorante en art et design, a observé concernant les productions visuelles des groupes russes Grima et Зима, fondés dans les années 2010.⁵⁵⁷

Le double ancrage narratif et « personnel » dans un paysage forestier n'est donc pas restreint à un sous-genre du metal ni à un pays. C'est un phénomène qui semble répandu à travers différentes aires géographiques. Cependant, la forêt associée à des étendues d'eau reste une particularité du corpus finlandais.

La vidéo présentée ici montre enfin une autre combinaison, celle de la bâtisse en bois entourée d'un espace forestier, également récurrente dans le pan visuel de ce corpus, et formant une sorte de continuité avec la combinaison de la forêt et de l'eau.

4.2.2.3 La bâtisse en bois entourée d'arbres, refuge ou prison ?

Le sujet de la bâtisse en bois ceinte par une zone boisée revient sur plusieurs couvertures d'albums et même dans certains clips. Sa taille et son apparente fonction ne sont pas fixes mais

⁵⁵⁵ THIESSE, Anne-Marie, *La création des identités nationales : Europe XVII^e-XX^e siècle*, Paris, Seuil, 2001, p. 193.

⁵⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁵⁷ Voir RAPATSKAYA, Yanina, *True Slavic Evil : visual representations of national identity in Russian black metal*, communication donnée à la Modern Heavy Metal Conference organisée en ligne le 24 et 25 juin 2020, [abstract] <http://www.modernheavymetal.net/2020/06/mhmc-2020-abstracts.html> (page consultée le 19/05/2021).

le matériau de la bâtisse et son cadre restent constants et relativement uniformes à travers les différents supports. L'une des variations les plus intéressantes de la représentation de cette combinaison concerne la mise en scène de cette bâtisse. Elle peut en effet être autant montrée comme un lieu rassurant et bénéfique que comme un endroit étrange voire inquiétant.

Sur la couverture de l'album *Tervaskanto*⁵⁵⁸ de Korpiklaani, un ensemble de bâtisses en bois est visible en arrière-plan, situé au bord d'une zone boisée. Au premier plan se trouve un vieil homme, la mascotte du groupe, assis sur une souche, souriant, et entouré par son tambour chamannique ainsi que par deux loups. Le paysage est partiellement couvert de neige mais un chemin déneigé s'étend de la bâtisse à l'endroit où se trouve le chamane. Ainsi, il est aisé de comprendre que cette bâtisse est possiblement le lieu de vie de ce personnage à la figure amicale, qui est proche de la nature, comme le montre la présence des loups, et qui est le gardien d'une tradition ancienne, représentée par ses atours dont le tambour. Par le lien existant entre cet homme et la bâtisse ainsi que son cadre, à travers le chemin tracé dans le sol enneigé et par projection des caractéristiques de l'humain sur le lieu, la bâtisse et son cadre forestier véhiculent également l'idée d'une proximité voire d'une harmonie de longue date avec une nature relativement bienveillante.

Souvent, la bâtisse en bois, isolée et entourée par une zone boisée porte une valeur ambiguë. C'est un refuge, un lieu familier mais également un lieu isolé et, de fait, qui contraint, à la claustration géographique, mais aussi symbolique et psychologique.

⁵⁵⁸ Korpiklaani, Jan "Örkki" Yrlund, *Tervaskanto*, Napalm Records, 2007.

Figure 24 : 2 Wolves, *Shelter*, Inverse Records, 2014.⁵⁵⁹

L'album *Shelter*⁵⁶⁰ du groupe 2 Wolves a sur sa couverture une photo d'un cabanon en bois entouré d'arbres et de végétation plus basse. La sursaturation de l'image la rend difficilement lisible par endroits. Pour autant, l'isolement de cette bâtisse est visible, notamment par l'absence d'animaux, humains ou non. La chanson portant le nom de l'album⁵⁶¹ est une musique instrumentale, comportant uniquement une courte phrase à la fin, répétée plusieurs fois par une voix seule. L'effet d'écho qui est mis sur la voix et le bruit de craquement que l'on entend en fond rend la compréhension de la phrase difficile. Il semble y être dit « It's my shelter and haven », 'C'est mon refuge et [mon] havre'. L'intonation de la voix, les souffles entrecoupant chaque itération de la phrase poussent cependant à déceler une certaine souffrance de la personne qui se répète cela, comme si la personne tentait de s'en convaincre. La majorité de la musique est jouée dans des tonalités mineures, créant également une atmosphère mélancolique avec, par moment, une mélodie jouée à la guitare, majoritairement à l'aide d'accords majeurs, et qui domine par courts moments l'ensemble de la musique. Ainsi plane un doute sur le sentiment représenté par ce morceau, à l'image de la couverture de l'album, entre recherche et souffrance de cette solitude dans le cadre naturel de la forêt et de ce refuge en bois.

⁵⁵⁹ Source de l'image : Encyclopaedia Metallum, « Shelter », https://www.metal-archives.com/albums/2_Wolves/Shelter/462175 (page consultée le 08/10/2022).

⁵⁶⁰ 2 Wolves, *Shelter*, Inverse Records, 2014. Encyclopaedia Metallum, « Shelter », *op. cit.*

⁵⁶¹ 2 Wolves, « Shelter », *Shelter*, Inverse Records, 2014.

Un sentiment similaire d'ambiguïté se fait ressentir sur la couverture de l'album *Vuoden Synkin Juhla*⁵⁶² du groupe Viikate où nous pouvons voir un chalet en bois entouré d'arbre.

La neige recouvre le paysage et une fois encore, l'image est sursaturée, rendant l'identification des éléments autres que le chalet et les arbres presque impossible. Le titre, qui signifie 'La fête la plus sinistre de l'année', résume l'approche que se donne le groupe concernant Noël, cet album rassemblant des reprises de chansons de Noël finlandaises et des titres composés par le groupe. Outre l'aspect idéal d'un Noël sous la neige dans un chalet en bois, la couverture de l'album fait ressortir le chalet comme un lieu sombre et la sursaturation du paysage enneigé qui l'entourent rend, comme chez 2 Wolves, toute trace de vie invisible. Ce procédé fait donc ressortir la solitude du lieu sans réellement décider si elle est bénéfique ou non.

*Figure 25 : Viikate, TAIMINEN, A., Vuoden synkin juhla, Ranka Recordings, 2001.*⁵⁶³

Les bâtisses en bois sont aussi régulièrement présentées comme des lieux menaçants, une fois encore à travers un travail sur la lumière dans l'image. C'est le cas sur l'une des couvertures de

⁵⁶² Viikate, TAIMINEN, A., *Vuoden synkin juhla*, Ranka Recordings, 2001. Encyclopaedia Metallum, « Vuoden Synkin Juhla », *op. cit.*

⁵⁶³ Source de l'image : Encyclopaedia Metallum, « Vuoden Synkin Juhla », *op. cit.*

l'album acoustique *Noitumaa*⁵⁶⁴ du groupe Ajattara et sur la couverture de *The Morning Never Came*⁵⁶⁵ de Swallow the Sun.

*Figure 26 : Swallow the Sun, LEHTONEN, Tuomo, The Morning Never Came, Firebox Records, 2003.*⁵⁶⁶

Ici, l'aspect inquiétant, surnaturel et dangereux du cabanon vient de la lumière vive qui en émane. Une fois encore, seuls des arbres entourent les bâtisses, aucun autre être vivant n'est représenté et c'est donc un sentiment de solitude qui se dégage de l'image. La lumière, anormalement vive, qui s'échappe de la porte chez Ajattara et des fenêtres chez Swallow the Sun montre que quelque chose d'étrange se produit à l'intérieur et empêche en même temps d'identifier le phénomène. Dans les deux cas, le titre de l'album fait également référence à l'étrange ou même à quelque chose d'inquiétant puisque « Noitumaa » peut être traduit comme 'Le pays de la sorcellerie' et que « The Morning Never Came » signifie 'Le matin n'est jamais arrivé'. Pour autant, fidèlement à l'esthétique metal, l'interprétation à donner à ces représentations est relativement libre, entre crainte et intérêt pour ces phénomènes se déroulant dans un cadre naturel et isolé.

⁵⁶⁴ Ajattara, PYYHTINEN, Kalle, *Noitumaa*, Spikefarm Records, 2009. Encyclopaedia Metallum, « Noitumaa » <https://www.metal-archives.com/albums/Ajattara/Noitumaa/226644> (page consultée le 08/10/2022).

⁵⁶⁵ Swallow the Sun, LEHTONEN, Tuomo, *The Morning Never Came*, Firebox Records, 2003. Encyclopaedia Metallum, « The Morning Never Came » https://www.metal-archives.com/albums/Swallow_the_Sun/The_Morning_Never_Came/31545 (page consultée le 08/10/2022).

⁵⁶⁶ Source de l'image : Encyclopaedia Metallum, « The Morning Never Came », *Ibid.*

À travers les différents exemples que nous avons analysés, nous avons pu voir que la bâtisse en bois associée à un cadre naturel forestier pouvait servir à représenter différents univers et différentes ambiances, et ce chez des groupes aux styles hétéroclites. Il y a parmi les éléments les plus constants l'utilisation de photographies pour représenter cette combinaison et un jeu sur les frontières entre l'attrait pour ce lieu et un rejet de sa potentialité de clausturation de la personne qui s'y trouve. Les effets de sursaturation et de luminosité offrent aussi une constante dans la manière de brouiller la limite entre réel et surnaturel. Ce lieu, que ce soit chez Korpiklaani, chez Swallow the Sun ou chez Ajattara possède un potentiel étrange, surnaturel ou magique et n'est pas sans rappeler le lien fort existant entre nature et folklore finlandais et nous allons voir dans le sous-chapitre suivant qu'une fois encore, la forêt joue un rôle important dans cette relation.

4.2.2.4 Lieu d'existence et de récréation du folklore et du paganisme finlandais

La forêt est un lieu où la modernité ne laisse pas toujours d'emprunts visibles, elle représente souvent la partie « sauvage » du nord et de la Finlande tel qu'il est mis en scène dans le corpus. Dans l'imaginaire de la forêt, certains groupes opposent à la modernité le folklore et le paganisme finlandais. Bien que ces deux sujets soient analysés plus en détail dans la partie concernant les références historiques et culturelles, il semble intéressant discuter ici le lien existant entre le folklore, le paganisme et la nature, le plus souvent représentée par la forêt. Deux types de démarche semblent se dégager du corpus, à savoir la mise en scène dans un cadre forestier d'histoires du folklore et du paganisme finnois que les groupes et artistes ne font que reprendre, en les adaptant éventuellement légèrement, et le fait de créer de nouvelles histoires et de les ancrer dans un héritage folklorique ou païen finlandais.

Chez des groupes comme Korpiklaani ou Amorphis, le paganisme et le folklore finlandais sont représentés dans des lieux similaires à ceux dans lesquels les sources sur lesquelles ils s'appuient les situent. Dans la chanson « Väkirauta »⁵⁶⁷ (Fer Fort) de Korpiklaani, c'est dans la forêt que résonne la musique jouée par l'instrument traditionnel finlandais, le kantele, et qui

⁵⁶⁷ Korpiklaani, « Väkirauta », *Tales Along This Road*, Napalm Records, 2006.

raconte les hauts faits d'un héros du folklore finnois, bien qu'il soit ici constitué de la fusion de deux personnages, le forgeron Ilmarinen et le jeune Lemminkäinen, aussi surnommé Kauko :

L'éclat résonne depuis les terres sylvestres
Le kantele lumineux des monts boisés
A joué à propos du héros de la chanson
A narré le psaume sur le gagnant :

C'est Kauko le forgeron de la Finlande

*Helkky loiste metsämailta,
Valokannel vaarahilta,
Soitto soiton sankarista,
Veisti virren voittajasta:*

*Se on Kauko Suomen seppo*⁵⁶⁸

La forêt que dépeint Korpiklaani est le lieu de conservation des chants et des récits anciens, qui ont, plus d'un siècle avant l'avènement du heavy metal, été au centre de la conception de la finlandité au cours de l'éveil national finlandais.⁵⁶⁹

La forêt est également un cadre spatial mentionné chez Amorphis, dans des chansons en lien avec le Kalevala dont « Godlike Machine »⁵⁷⁰ (Machine Divine) qui parle des exploits réalisés par Ilmarinen, comme la chasse d'un loup dans les forêts du nord.

Les deux groupes mentionnent également Tapiola, le domaine du dieu Tapio, divinité de la forêt et de la chasse. La chanson de Korpiklaani « Metsälle »⁵⁷¹, qui peut signifier 'À la chasse' ou 'À la forêt', est une demande que le chanteur adresse à diverses divinités pour que la chasse se passe bien.⁵⁷² Chez Amorphis, le couplet post refrain de « Song of the Sage », 'La Chanson du Sage', qui est une référence au quarante-et-unième chant du *Kalevala*⁵⁷³, narre comment les êtres qui peuplent Tapiola et ses divinités, Tapio et Mielikki, sont venus écouter Väinämöinen jouer du kantele.

Bien que les sources d'inspiration soient modifiées chez les deux groupes pour être adaptées à leurs chansons, elles restent tout de même parfaitement identifiables et la forêt est fortement liée à cet héritage culturel finnois. D'autres groupes s'appuient sur le lien fort qui unit la forêt et le folklore de Finlande afin de construire, en y ajoutant des éléments étrangers ou issus de

⁵⁶⁸ Korpiklaani, « Väkirauta », *op. cit.* Genius, « Väkirauta », <https://genius.com/4021763> (page consultée le 23/07/2022).

⁵⁶⁹ THIESSE, Anne-Marie, *op. cit.*, pp. 193, 225.

⁵⁷⁰ Amorphis, « Godlike Machine », *Skyforger*, Nuclear Blast 2009.

⁵⁷¹ Korpiklaani, « Metsälle », *Manala*, Nuclear Blast, 2012.

⁵⁷² Cette pratique courante dans le folklore finlandais est également évoquée aux pages 212 et 213.

⁵⁷³ LÖNNROT, Elias, *Le Kalevala*, *op. cit.*, pp. 543–550.

l'esthétique du heavy metal, une nouvelle forme de folklore, à mi-chemin entre héritage et imaginaires récents.

Dans « One More Magic Potion »⁵⁷⁴ (Encore une Potion Magique) d'Ensiferum ainsi que son clip⁵⁷⁵ représentent tout à fait ce phénomène. L'histoire racontée par les paroles et par la vidéo est celle d'un groupe de guerriers de retour de bataille qui se perd dans une forêt lugubre où vit une sorcière qui les accueille et leur sert une boisson étrange. Cette potion magique, aux propriétés hallucinogènes, rend les personnages confus quant à ce qui a véritablement lieu et ce qu'ils voient à cause du breuvage. Le cœur de la chanson insiste sur le lien entre les personnages, la forêt et ses habitants aux origines diverses :

Avec la nature, les trolls et les esprits de la forêt
Nous ne faisons qu'un ; faisons monter notre chant dans les étoiles
Le tambour magique de la sorcière battait toujours fort
Quand un goblin m'a apporté une nouvelle pinte et ensemble nous avons rugi

Buvez et dansez !
Peuple de la forêt chantez avec nous !
Qui veut se battre contre moi ?
Qui peut former un kantele à partir de la mâchoire d'un brochet ?
Comme le grand l'a fait

*With nature, trolls and the spirits of the forest
We are one; let our singing rise up into the stars
The witch's magic drum was still beating hard
When a goblin brought me a new pint and together we roared*

*Drink and dance!
People of the forest sing with us!
Who wants to brawl with me?
Who can shape a kantele from a pike's jaw?
Like the great one once did*⁵⁷⁶

La chanson mêle donc des créatures imaginaires aux origines relativement vagues, plutôt occidentales avec les esprits de la forêt et les trolls, et des personnages plus facilement rattachables à un héritage culturel finlandais. Parmi eux se trouvent la sorcière et son tambour qui rappelle les rites chamaniques et « le grand » qui a fabriqué un kantele à partir d'une mâchoire de brochet et qui est donc Väinämöinen, le plus grand chamane du *Kalevala*⁵⁷⁷. De plus, le fait de se réunir autour d'une table, de manger de la viande, de boire et de se battre rappelle les activités communément associées au Valhalla, lieu de la mythologie scandinave où

⁵⁷⁴ Ensiferum, « One More Magic Potion », *Victory Songs*, Spinefarm Records, 2007.

⁵⁷⁵ SpinefarmRec, *ENSIFERUM - One More Magic Potion*, 2010, <https://youtu.be/iZjIEodvyHg>

⁵⁷⁶ Ensiferum, « One More Magic Potion », *Victory Songs*, Spinefarm Records, 2007, <https://genius.com/Ensiferum-one-more-magic-potion-lyrics> (page consultée le 23/07/2022).

⁵⁷⁷ LÖNNROT, Elias, *Le Kalevala*, *op. cit.*

les guerriers morts au combat sont amenés et où ils se nourrissent de viande de sanglier, boivent de l'hydromel et s'entraînent chaque jour au combat en attendant le Ragnarök⁵⁷⁸.

Ce type d'association est également visible sur différentes couvertures d'albums de Finntroll dont celle de l'album *Vredesvävd*⁵⁷⁹ (Tissé-e de Rage):

Figure 27 : Finntroll, *Skrymer, Vredesvävd*, Century Media Records, 2020.⁵⁸⁰

Elle est en effet composée d'une superposition d'images, et de scènes, dont plusieurs zones arborées disposées de manière à conduire le regard vers son centre où se trouve un troll, figure centrale dans l'imaginaire du groupe, qui a entre ses mains une cascade. À l'endroit de la chute d'eau se trouve un personnage anthropomorphique portant des bois de cervidés sur la tête, rappelant notamment l'imagerie liée au chamanisme tel que représenté dans l'art rupestre⁵⁸¹. Par-dessus cette image, sont dessinés des symboles ésotériques comportant des cercles concentriques où sont inscrits des caractères runiques.

Tant du point de vue textuel que visuel, un syncrétisme se construit chez ces groupes en associant des mythologies, des folklores, des représentations et des alphabets, en majorité

⁵⁷⁸ NORBERG, Andreas, « La sépulture, Hel et le Walhalla : Le prolongement de l'existence dans l'au-delà », dans ANDERSSON, Gunnar (dir.), *Nous Les Appelons Vikings*, traduit de l'anglais par Aude Thalmann, Nantes, Éditions du Château des ducs de Bretagne, Rennes, diffusé par les presses universitaires de Rennes, 2018, p. 166.

⁵⁷⁹ Finntroll, *Vredesvävd*, Century Media Records, 2020.

⁵⁸⁰ Source de l'image : Genius, « Finntroll – Vredesvävd », <https://www.discogs.com/fr/release/15945341-Finntroll-Vredesv%C3%A4vd/image/SW1hZ2U6NDg4NzM2ODc=> (page consultée le 27/09/2022).

⁵⁸¹ SIIKALA, Anna-Leena, HOPPÁL, Mihály, *op. cit.*, p. 64.

nordiques, qui participent régulièrement à la construction de l’imaginaire du folk-metal finlandais, à mi-chemin entre ancrage national et régional nordique et qui passe, très régulièrement, par une mise en scène dans un espace boisé.

Suivant une perspective plus large, des groupes qui ne sont pas associés au folk metal relient également la forêt et le folklore mais ils leurs associent d’autres symboles plus récents. Sur la couverture de l’album *Sudentaival*⁵⁸² (Trajet du Loup) de Horna, la présence du loup et de la forêt s’inscrit dans un imaginaire folklorique et metal que l’on peut associer à la finlandité⁵⁸³ mais le côté lugubre, les mains démesurées, le personnage au centre prêt à se faire saigner le bras rappelle des imaginaires et des pratiques issus de représentations du 20^e siècle et assez connus de l’esthétique metal dont ceux du black metal⁵⁸⁴, auquel le groupe est rattaché.

*Figure 28 : Horna, VERWIMP, Kris, Sudentaival, Woodcut Records, 2001.*⁵⁸⁵

La chanson de 2 Wolves, « Serpentine Paths in the Autumn Night »⁵⁸⁶ (Chemins Sinueux dans la Nuit d’Automne), évoque une relation sentimentale et inscrit son récit de manière insistante

⁵⁸² Horna, VERWIMP, Kris, *Sudentaival*, Woodcut Records, 2001.

⁵⁸³ Comme l’illustre le sous-chapitre dédié au loup, pp. 201–211.

⁵⁸⁴ HEIN, Fabien, *op. cit.*, pp. 155–156.

⁵⁸⁵ Source de l’image : Encyclopaedia Metallum, « Sudentaival », <https://www.metal-archives.com/albums/Horna/Sudentaival/10411> (page consultée le 08/10/2022).

⁵⁸⁶ 2 Wolves, « Serpentine Paths in the Autumn Night », *Shelter*, Inverse Records, 2014.

dans des cadres naturel et climatique spécifiques. Sa vidéo⁵⁸⁷ propose une association plus éclectique encore que l'exemple précédent. Elle montre alternativement un personnage torse nu, la peau tachée de sang, affublé de mâchoires d'animal et d'os, effectuant des rituels magiques, et un groupe d'hommes portant des vêtements actuels, jouant aux cartes dans un jardin, fumant des cigarettes et des cigares, et buvant des bières d'une marque très connue en Finlande. Le point commun entre ces différentes scènes est le lieu où elles se déroulent, à savoir une zone boisée. Malgré le décalage existant entre ce premier personnage à l'apparence « primitive » et le groupe d'hommes entourés de plusieurs objets et denrées qui nous sont contemporains, la forêt crée une forme d'unité qui relie les deux ensembles et qui les fait entrer en interaction, certes négative. Dans cette vidéo, seul le tambour rappelle des pratiques anciennes ayant existé en Finlande. Le reste de la mise en scène est davantage une représentation d'un folklore existant dans un imaginaire collectif contemporain, qui permet d'apporter une touche de fantastique, de surnaturel au récit.

Ce type de pratique n'est bien sûr pas inhérent à la Finlande ni même au metal.⁵⁸⁸ Aussi, le fait de représenter ou de recréer le folklore ou la mythologie dans la forêt se retrouve chez divers groupes. Cette association permet de mettre en scène différents récits allant de la simple évocation de traditions culturelles anciennes à une mise en scène d'éléments folkloriques réarrangés de manière à apporter une dimension fantastique ou surnaturelle aux récits. Concernant les exemples de syncrétisme d'éléments originaires de différentes zones nordiques, ils ont participé à la construction du canon du sous-genre appelé folk-metal, via un imaginaire ancré dans la nature nordique, dont la forêt apparaît comme l'un des dénominateurs communs. De ce fait, ces mélanges marquent également le rattachement des groupes qui en sont les auteurs à ce territoire nordique et participe à la construction de leur identité.

4.2.2.5 Berceau ou sanctuaire de l'intimité

Les chapitres précédents concernant le rapport à la forêt ont montré que diverses formes d'identités pouvaient se construire à travers la mention ou la représentation de ce lieu. Nous verrons ici comment la forêt est utilisée afin de mettre en scène certaines formes d'intimité. Dans cette réflexion, l'intimité est envisagée selon la définition donnée par le *Robert Illustré*, à

⁵⁸⁷ 2WolvesBand, *2 Wolves - Serpentine Paths In The Autumn Night (Official Music Video)*, 2015, <https://youtu.be/8-XCTE7Eiy0>

⁵⁸⁸ HEIN, Fabien, *op. cit.*, pp. 155–157.

savoir ce qui relève d'un « Caractère intime et profond ; ce qui est intérieur et secret. *Dans l'intimité de la conscience.* »⁵⁸⁹ L'exemple donné en italique par le dictionnaire touche un aspect essentiel de l'intimité telle que représentée en lien avec le motif de la forêt : ses dimensions abstraite et imaginaire. Puisqu'il est question ici de quelque chose existant dans la conscience, nous faisons face à des représentations qui n'ont pas vocation à exister au-delà des domaines de l'imagination.

« My Walden »⁵⁹⁰ (Mon Walden) de Nightwish illustre tout à fait le processus de création d'un univers intime à travers le motif de la forêt :

Je goûterai la manne dans chaque arbre
Le miel liquide et le vin de collines lointaines
Un concert d'une forêt verdoyante tôt le matin
Accueille mon Walden de sa voix éternelle

[...]

Je ne souhaite pas échapper au monde
Cependant je construirai le mien pour toujours
Pour toujours construire le mien
Pour toujours ma maison

*I will taste the manna in every tree
Liquid honey and wine from the distant hills
An early morning greenwood concerto
Greets my Walden with its eternal voice*

[...]

*I do not wish to evade the world
Yet I will forever build my own
Forever build my own
Forever my home*⁵⁹¹

Cette chanson, dont le titre s'inspire du livre d'Henry David Thoreau, *Walden; or, Life in the Woods*,⁵⁹² montre l'importance de la forêt dans la construction d'un monde intérieur qui emprunte différents éléments du monde réel, jusqu'à son nom « Walden ». Ces deux mondes sont de plus suffisamment distincts pour qu'un passage précise que le monde intérieur n'est pas une fuite du monde réel mais qu'il existe et existera pour toujours en parallèle de ce dernier. La

⁵⁸⁹ « Intimité », dans *Le Robert Illustré*, *op. cit.*, p. 989.

⁵⁹⁰ Nightwish, « My Walden », *op. cit.*

⁵⁹¹ Nightwish, « My Walden », *op. cit.* Genius, « My Walden », <https://genius.com/Nightwish-my-walden-lyrics> (page consultée le 23/07/2022).

⁵⁹² THOREAU, Henry David, *op. cit.*

forêt joue donc un rôle de cadre spatial dans lequel ce monde existe et par lequel son existence est reconnue. Il n'est pas question d'une forêt unique mais de plusieurs, entrant en dialogue les unes avec les autres, notamment lorsque le concert de la forêt verdoyante accueille le Walden des voix chantant ce passage. Enfin, Nightwish met ici en scène une représentation partagée de la forêt comme sanctuaire de l'intimité. En effet, la chanson a été écrite, composée et chantée par plusieurs personnes.⁵⁹³

Le groupe Timo Rautiainen & Trio Niskalaukaus, avec sa reprise de « Kova maa »⁵⁹⁴ 'Terre dure' ou 'Pays dur' d'A.P. Sarjanto⁵⁹⁵ illustre une autre forme du partage de cette image de la forêt. En reprenant la chanson dont le refrain est écrit à la première personne, en lui ajoutant seulement une instrumentation plus proche des canons musicaux du metal, le groupe se réapproprie son message et ses images. Le lieu chanté, celui des ancêtres de la voix narratrice est, d'après le refrain, dur, froid et il abrite une population austère. L'histoire chantée dans les couplets revient régulièrement sur la forêt et sur le dur travail qu'elle impose à un fils qui manque, de fait, l'inhumation de son père dont il a hérité la « terre dure ». La forêt ici fait partie de l'intimité dans le sens où son lien avec l'un des personnages est plus fort que le lien qui l'unissait à son défunt père.

L'intimité de la conscience prend également des formes plus personnelles, comme dans la chanson « Greed »⁵⁹⁶ (avidité), où le groupe Amorphis s'oppose à la religion chrétienne, aux conversions imposées par les armes et à ses valeurs. Le narrateur de la chanson se définit comme impossible à soumettre à cette religion :

Aucune des rues à la beauté superficielle de la grâce du ciel
Ne me charme dans votre discours
Aucune sainte mère n'excuse
Toute votre guerre de pillage et [votre] avidité
Guerre et avidité

[...]

Mon sang coule toujours vers le ciel
Et se concentre là où votre noir est blanc
Je dois lever ma tête seul
Dans la nuit sans étoiles de la forêt

No gilded streets of heaven's grace

⁵⁹³ Voir la section « Lineup » de la page dédiée à l'album : Encyclopaedia Metallum, « Endless Forms Most Beautiful », https://www.metal-archives.com/albums/Nightwish/Endless_Forms_Most_Beautiful/484405 (page consultée le 05/04/2021).

⁵⁹⁴ Timo Rautiainen & Trio Niskalaukaus, « Kova Maa », *Rajaportti*, Ranka Recordings, 2002.

⁵⁹⁵ A.P. Sarjanto, « Kova Maa », *Kova Maa*, Oy EMI Finland Ab, 1998.

⁵⁹⁶ Amorphis, « Greed », *Tuonela*, Nuclear Blast, 1999.

*Entice me in thy speech
No holy mother doth condone
All your pillage war and greed
War and greed*

[...]

*My blood flows ever skyward
And pools where thy black is white
Alone am I to raise my head
In the starless forest night⁵⁹⁷*

Ainsi, tandis que la religion chrétienne et son paradis sont associés aux rues, la quête solitaire, indépendante, d'élévation spirituelle et la construction de l'intimité se font dans une forêt si dense que le ciel n'est même pas visible, permettant donc au narrateur de s'isoler totalement.

Korpiklaani pousse cette relation avec la forêt un peu plus loin en consacrant plusieurs chansons dont l'album entier *Voice of Wilderness*⁵⁹⁸ (Voix des Terres Sauvages), à la représentation de la forêt comme berceau et sanctuaire d'une certaine intimité, rimant, comme chez Amorphis ou chez Timo Rautiainen & Trio Niskalaukaus, avec un certain degré de solitude. Ces groupes construisent ainsi une intimité dans la forêt et avec la forêt, du fait du lien fort qui existe entre leurs personnages et ce lieu.

Soulgrind dans la chanson « Tearflower »⁵⁹⁹ (Fleur de Larme) met également en scène cette intimité double, avec et dans la forêt. L'identité du protagoniste, un païen, se construit d'abord par la mention de la forêt comme lieu de vie. Après que ce personnage, qui est aussi le narrateur, ait précisé qu'il respectait toute forme de vie, il justifie le meurtre d'un autre personnage, un chrétien, par le fait que ce dernier ait refusé de le laisser à sa solitude dans son lieu de vie, tel un animal qui est dérangé dans son milieu naturel.

Ainsi, nous retrouvons une certaine continuité dans la représentation de l'idée d'intimité liée à la forêt chez des groupes appartenant à divers sous genres et qui utilisent les thèmes communs, de la solitude, de l'éloignement du cadre urbain, de l'omniprésence de la nature ou du paganisme, participant à une construction de finlandité intimement liée à l'espace naturel.

⁵⁹⁷ Amorphis, « Greed », *op. cit.* Genius, « Greed », <https://genius.com/Amorphis-greed-lyrics> (page consultée le 23/07/2022).

⁵⁹⁸ Korpiklaani, *Voice of Wilderness*, Napalm Record, 2005.

⁵⁹⁹ Soulgrind, « Tearflower », *Elixir Mystica*, Holy Records, 2001.

4.2.2.6 Considérations conclusives

Dans ce sous-chapitre, nous avons montré l'importance de la forêt dans les paroles, les vidéos et les couvertures d'albums du corpus. Les différentes parties ont illustré la manière dont la forêt est constamment associée à d'autres sujets et quelles représentations émanent de ces associations. Parmi ces représentations, différentes formes de finlandité sont rendues visibles.

L'élément le plus communément partagé par l'ensemble des groupes cités est le lien soutenu qui existe entre les groupes, leurs créations et la forêt. Comme nous l'avons mentionné dans les différentes parties, cela permet, par le jeu des associations, de rattacher la finlandité à un cadre géographique et culturel, par exemple par les références aux mythes locaux, à la fois nordique et finlandais.

De plus, plusieurs groupes marquent à travers ce lieu une séparation entre les mondes urbain et moderne et la nature, représentée par des zones boisées sauvages. Suivant cette dichotomie, c'est également une séparation entre collectivité et individualité qui est revendiquée. En effet, des exemples tels qu'Amorphis, Korpiklaani ou 2 Wolves associent vie en forêt et solitude et individualité.

Malgré de nombreuses constructions de finlandités en lien avec la forêt, ce lieu est également montré comme une source d'étrange ou avec un potentiel de nocuité comme illustré dans la partie sur les bâtisses en bois. La forêt endosse donc des caractéristiques multiples : elle peut être un refuge et une menace, un lieu de vie choisi et recherché comme un lieu duquel on ne parvient pas à se soustraire et lorsqu'elle est considérée comme un espace de liberté pour les revendications païennes, elle devient de fait un espace qui est refusé aux chrétiens ou dans lequel ils doivent taire leurs croyances.

Même si la forêt est un sujet très largement traité par différents groupes appartenant ou ayant appartenu à différents sous-genres du metal, le corpus montre une prédominance de cette thématique chez des groupes dits de metal extrême, à savoir de black ou de death metal et chez des groupes rattachés aux genres folk et pagan metal. Certains groupes de metal symphonique y sont aussi attachés, comme l'ont montré les cas de Nightwish et d'Amberian Dawn mais cela reste cependant plus rare. Dans la plupart des exemples cités, le déroulement du temps apparaît comme perturbé. Soit il n'a pas de prise sur la forêt dont l'ancienneté est indirectement exaltée, soit il se déroule selon un rythme propre au récit, notamment en lien avec un contexte qui ne se veut pas réaliste. En revanche, d'autres sous-genres du metal ne mentionnent presque pas ce sujet, notamment dans le thrash ou le heavy metal. Ces sous-genres sont, par certains aspects,

plus coutumiers des thématiques liées directement à la société ou à l'actualité, ou dont les idéaux ne s'inscrivent pas dans un espace défini bien que liés à une vie en collectivité. Ainsi, bien qu'elle soit limitée à certains groupes ou certains sous-genres, la forêt est un thème absolument majeur dans ce corpus, au même titre qu'elle l'est dans plusieurs pans de la vie culturelle finlandaise, au point de faire partie du langage paysager national.

Nous avons vu au cours de cette section ainsi que de la précédente que le climat est également évoqué de manière régulière dans les exemples cités et c'est donc à l'analyse de ce sujet que la section suivante est consacrée.

4.2.3 Les saisons comme miroirs des sentiments et du cycle de la vie

Nous avons évoqué brièvement des éléments climatiques et météorologiques dans les chapitres sur le Nord et sur la forêt. Cela s'explique par l'interconnexion qui existe entre les thèmes du nord, de la forêt, et des phénomènes climatiques et météorologiques, principalement dans les textes et dans les visuels de notre corpus. Celle-ci se manifeste principalement dans la manière dont les groupes rassemblent des éléments issus de plusieurs thèmes pour en représenter d'autres, associant par exemple un cadre forestier et un climat froid pour convoquer une situation géographique et identitaire nordique ou finlandaise.⁶⁰⁰

Dans ce dernier sous-chapitre, nous présenterons ainsi les principales formes de finlandités construites à travers l'évocation de phénomènes climatiques et météorologiques. Afin de rassembler ces sujets dans des ensembles thématiques cohérents, nous les aborderons selon le rythme des saisons. Nous analyserons d'abord l'automne, qui est ici dépeint comme une saison sombre et où la préparation de la nature au retour du froid est souvent associée à l'arrivée inéluctable de la mort. Vient ensuite la saison la plus communément représentée, l'hiver, que les groupes associent à une période rude à laquelle il faut être capable de survivre, impliquant une autre forme d'association soutenue entre une saison et la mort. Enfin, un troisième sous-chapitre sera consacré à l'étude conjointe du printemps et de l'été, dont les représentations sont majoritairement associées à la lumière, aux sentiments positifs et à la vie. Alors que ces saisons ne sont pas les plus régulièrement évoquées dans le corpus ou dans la scène metal internationale,

⁶⁰⁰ Nous avons par exemple vu ce phénomène chez Korpiklaani, dans le premier couplet de « Native Land », *op. cit.*, analysé dans le chapitre consacré au Nord, pp. 132–135.

ce sous-chapitre montrera l'importance et le rôle des contrastes entre les différents phénomènes climatiques et météorologiques associés à aux régions nordique et finlandaise.

4.2.3.1 L'automne, entre embrasements et ténèbres

Parce que les chansons d'automne sont faites de perte
De nostalgie et de regret
Elles sont récitées d'un ton amer
Déclamées d'un cœur lourd

*For autumn`s songs are made of loss
of yearning and regret
in bitter tone they are recited
uttered with a heavy heart⁶⁰¹*

Cet extrait de la chanson « Lay of the Autumn »⁶⁰² (Lai de l'Automne) du groupe Insomnium illustre la manière dont l'automne est représenté dans les textes de notre corpus. D'une part, l'arrière-saison est principalement évoquée à travers les paroles des chansons tandis qu'elle est extrêmement peu visible sur les pochettes d'albums ou dans les vidéos. D'autre part, l'automne est principalement associé à des ressentis humains le plus souvent liés aux champs lexicaux du mal être et de la mort.

La relation entre l'automne et ces thèmes n'est pas une particularité du metal finlandais. Il suffit par exemple de regarder sa définition dans un dictionnaire pour y lire l'association qui est faite entre cette saison et la fin de la vie⁶⁰³

Cette saison a aussi laissé une impression particulière chez d'autres artistes finlandais. Parmi les œuvres picturales, nous pouvons mentionner les travaux du peintre symboliste Hugo Simberg, dont les diverses représentations de l'automne mettent en scène un personnage partiellement anthropomorphe décharné, rongé par un tronc d'arbre⁶⁰⁴ ou reposant au sol en se tenant ce qui aurait-dû être son ventre⁶⁰⁵. Dans un registre plus léger mais aussi inspiré du lien entre l'automne et la mort, nous pouvons également citer la chanson écrite par l'autrice,

⁶⁰¹ Insomnium, « Lay of the Autumn », *Accross the Dark*, Candlelight Records, 2009.

⁶⁰² Insomnium, « Lay of the Autumn », *op. cit.* Genius, « Lay of the Autumn », <https://genius.com/Insomnium-lay-of-the-autumn-lyrics> (page consultée le 23/07/2022).

⁶⁰³ Voir la seconde définition de l'entrée « automne », dans *Le Robert Illustré, op. cit.*, p. 142.

⁶⁰⁴ SIMBERG, Hugo, *Syksy I*, 1895, techniques mixtes, 30 cm x 14 cm, Kansallisgalleria, Helsinki.

⁶⁰⁵ SIMBERG, Hugo, *Syksy II*, 1895, techniques mixtes sur papier, 12,2 cm x 17,9 cm, Kansallisgalleria, Helsinki.

illustratrice et artiste, Tove Jansson (1914 – 2001) et mise en musique par la compositrice Erna Tauro, intitulée « Höstvisa » (Chanson d'Automne). Les paroles enjoignent l'être aimé à se dépêcher d'aimer, les jours raccourcissant de plus en plus⁶⁰⁶, exprimant, à travers l'allégorie des saisons, l'envie de profiter de la vie avant que la mort n'arrive.

Dans notre corpus, diverses tendances se dégagent. D'abord, plusieurs groupes mentionnent le phénomène appelé « ruska » en finnois, traduit par « flamboiement des couleurs de la forêt en automne »⁶⁰⁷ dans le dictionnaire WSOY, pour offrir une vision poétique de la nature comme reflet des ressentis humains, les couleurs vibrantes des feuillages représentant alors l'intensité des émotions. Passé la période de *ruska*, c'est la chute des feuilles qui inspire à certains groupes l'image des derniers instants de la vie, lorsqu'elle ne tient plus qu'à un fil. L'avancée dans la saison automnale signifie également l'accroissement de l'obscurité qui est comparé à la noirceur de sentiments tels que le désespoir. L'avancée inexorable de la saison vers l'hiver est alors associée à l'inéluctabilité de la mort ou du destin. Enfin, nous verrons que de rares cas font figures d'exception dans le corpus en refusant cette vision de l'automne ou en la considérant comme la simple fin d'un cycle qui permet de préparer le retour prochain de la vie.

Le thème de *ruska* se retrouve chez divers groupes, au point de faire partie du titre de certaines chansons ou musiques. C'est par exemple le cas de « Ruska »⁶⁰⁸ du groupe Apocalyptica. Cette musique sans paroles est jouée par plusieurs violoncelles, un piano et des percussions légères. Elle est composée d'une première mélodie courte, qui se répète avec peu de variations et au tempo rapide qui est joué par le piano et un violoncelle, une seconde mélodie plus lente est jouée par-dessus par un second violoncelle et l'ensemble est complété par un troisième violoncelle jouant également une mélodie lente accompagnant la seconde mélodie sur un registre plus grave. La première mélodie rappelle quelque chose qui avance inexorablement sans que l'on ait le contrôle dessus comme le temps qui passe. La seconde jouée par un violoncelle aux sonorités presque plaintives fait penser à de la mélancolie⁶⁰⁹ et le troisième violoncelle, par ses notes graves et saturées, renforce ce sentiment en « alourdissant » le paysage sonore et ainsi l'atmosphère qui se dégage de cette musique.

⁶⁰⁶ JANSOON, Tove, TAURO, Erna, « Höstvisa », 1965.

⁶⁰⁷ KALMBACH, Jean-Michel, SUNDELIN, Seppo, « ruska », dans *Suomi – Ranska – Suomi Sanakirja*, 9^e éd., Helsinki, WSOY, 2008, p. 482.

⁶⁰⁸ Apocalyptica. « Ruska », *Apocalyptica*, Universal Music Group, 2005.

⁶⁰⁹ Le sens de « mélancolie » est à comprendre ici dans son acception littéraire, comme un « État de tristesse vague accompagné de rêverie ». « mélancolie », *Le Robert Illustré, op. cit.*, p. 1205.

D'autres exemples mentionnant le phénomène de *ruska* offrent des visions poétiques et irréalistes de la nature et en font le miroir d'émotions humaines mélancoliques. Le groupe Ensiferum dans sa chanson « Tears »⁶¹⁰ (Larmes) offre également une vision sacralisée de la nature, soulignant un peu plus la dimension poétique et dramatique du récit. Cela se traduit par l'utilisation de champs lexicaux religieux pour décrire la nature dont « sacred forest » (forêt sacrée) qui, associé à la couleur rouge des feuilles d'automne, confère à l'endroit une fonction liminale, entre monde réel, vivant, et le monde des morts où la narratrice semble pouvoir retrouver l'être aimé.

Chez Eternal Tears of Sorrow, le rouge des feuilles permet de refléter le récit de la chanson « Autumn's Grief »⁶¹¹ (Chagrin d'Automne), où un couple semble sceller un serment en faisant couler son sang :

Nous avons fait notre promesse secrète
Sur le rivage de nos ruisseaux rouges
Le serment sanglant de l'amour réel
Le serment des feuilles rouges qui tombent

*We gave our secret promise
On the shore of our red streams
The bloody oath of real love
The oath of red falling leaves*⁶¹²

Ainsi, le phénomène de *ruska* est utilisé pour mettre en scène un univers fictif, empreint de magie où un serment d'amour se prête en faisant couler des ruisseaux de sang. Tout comme chez Ensiferum, l'apparence de la nature fait écho à l'action du récit et tend à le rendre plus intense et marque aussi l'existence d'un lien fort entre l'humain et le cadre naturel qui l'entoure. L'automne offre un moment et un paysage où les frontières entre réel et surnaturel, vie et mort deviennent floues.

C'est également le cas concernant les groupes Fall of the Leafe et Rotten Sound, respectivement dans les chansons « With Each Fall of the Leafe »⁶¹³ (Avec Chaque Chute de la Feuille) et « Natural »⁶¹⁴ (Naturel), en comparant l'expérience de leurs protagonistes non pas au *ruska* mais à la chute des feuilles. Avec cette image, les deux groupes mettent en scène le sentiment

⁶¹⁰ Ensiferum, « Tears », *Iron*, Spinefarm Records, 2004.

⁶¹¹ Eternal Tears of Sorrow, « Autumn's Grief », *Chaotic Beauty*, Spinefarm Records, 2000.

⁶¹² Eternal Tears of Sorrow, « Autumn's Grief », *op. cit.* Genius, « Autumn's Grief », <https://genius.com/Eternal-tears-of-sorrow-autumns-grief-lyrics> (page consultée le 23/07/2022).

⁶¹³ Fall of the Leafe, « With Each Fall of the Leafe », *Evanescent, Everfading*, Defiled Records, 1998.

⁶¹⁴ Rotten Sound, « Natural », *Under Pressure*, Relapse Records, 1997.

d'une faiblesse si intense que les personnages se retrouvent aux portes de la mort. Tandis que Fall of the Leafe chante « With each fall of the leafe my heart dies more »⁶¹⁵, (avec chaque chute [de] feuille mon cœur meurt [un peu] plus), le chanteur de Rotten Sound s'identifie aux feuilles :

Je suis une feuille sur un arbre d'automne
[...]
Incapable de résister au jour de la vérité
Le jour où je serai trop faible pour m'accrocher

I'm a leaf on an autumn tree
[...]
Unable to resist the day of the truth
*The day I'm too weak to hang on*⁶¹⁶

Il est intéressant ici de noter que ces aveux de faiblesse désespérée sont faits par des groupes jouant, sur ces morceaux, des formes extrêmes de metal où l'on pourrait s'attendre au contraire à l'expression d'un *empowerment*.

L'automne semble donc être la saison choisie pour exprimer diverses formes de sentiments le plus souvent envisagés comme négatifs. Red Moon Architect mentionne « the dawn of despair » (l'aube du désespoir), « burden of memories », (fardeau des souvenirs), dans « Abscond »⁶¹⁷ (Abscond) une chanson où le narrateur raconte que l'automne murmure son nom et qu'il n'a plus de raison de rester, en vie, selon ce que le vocabulaire et le ton de la chanson laissent penser. De la même manière, To/Die/For illustre un sentiment de profond mal être par les vers suivants :

Les ténèbres ont capturé mon esprit
C'est l'automne éternel
[...]
Nul endroit où se cacher
Nul endroit où fuir (j'ai essayé)

Je ne suis pas assez fort pour courir

Darkness has captured my mind
It's eternal autumn

⁶¹⁵ Fall of the Leafe, « With Each Fall of the Leafe », *op. cit.* Genius, « With Each Fall of the Leafe » <https://genius.com/Fall-of-the-leaf-with-each-fall-of-the-leaf-lyrics> (page consultée le 23/07/2022).

⁶¹⁶ Rotten Sound, « Natural », *op. cit.* Genius, « Natural », <https://genius.com/Rotten-sound-natural-lyrics> (page consultée le 23/07/2022).

⁶¹⁷ Red Moon Architect, « Abscond », *Concealed Silence*, Inverse Records, 2012. Encyclopaedia Metallum, https://www.metal-archives.com/albums/Red_Moon_Architect/Concealed_Silence/352566 (page consultée le 23/07/2022).

[...]
No place to hide
No place to escape (I've tried!)

*I'm not strong enough to run*⁶¹⁸

Lorsque l'automne est associé à ce type de souffrances morales, il semble, d'après les paroles, impossible d'y échapper. Au même titre que les saisons avancent sans que l'humain ne puisse s'y opposer, ces groupes mettent en scène des états de détresse irrésolvables.

D'autres groupes encore combinent les deux phénomènes précédents, associant l'automne à la mort et à l'inexorabilité du temps qui passe. Ce type d'image est utilisé par des groupes aux styles variés et est adapté aux discours qui y sont liés.

Le groupe Barathrum, dans une chanson de style black metal intitulée « Sinister Autumn »⁶¹⁹ (Automne Sinistre), construit son discours antichrétien et suprémaciste sur l'idée que seuls les plus faibles, chrétiens compris, périssent à l'automne et que les plus forts, dont les païens semblent faire partie, participeront à la mise à mort des « faibles » lors « d'onéreux sacrifices »⁶²⁰.

De son côté, Noumena offre un mélange de sonorités death metal⁶²¹ et des paroles proches de ce que Fabien Hein qualifie de gothic symphonic metal⁶²² dans « The Heralds of Fall »⁶²³ (Les Hérauts de la Chute). En effet, l'automne y est associé à l'expression de sentiments amoureux et à un récit dont l'automne et la mort apparaissent comme l'unique moyen pour ce couple de se retrouver. Les premiers gels de la saison renforcent d'une part le côté morbide du récit ainsi que, pour reprendre les mots de Hein, sa « théâtralité »⁶²⁴.

⁶¹⁸ To/Die/For, « Autumn Forever », IV, Spinefarm Records, 2005. Genius, « Autumn Forever », <https://genius.com/To-die-for-band-autumn-forever-lyrics> (page consultée le 23/07/2022).

⁶¹⁹ Barathrum, « Sinister Autumn », *Venomous*, Spinefarm Records, 2002.

⁶²⁰ Barathrum, « Sinister Autumn », *op. cit.* Genius, « Sinister Autumn », <https://genius.com/Barathrum-sinister-autumn-lyrics> (page consultée le 23/07/2022).

⁶²¹ Notamment par l'utilisation d'une voix saturée chantant dans des tonalités graves.

⁶²² « Comme dans l'opéra, ce sont les thèmes éternels, de l'amour, de la mort, de la passion et de la souffrance qui sont évoqués. Le lyrisme, la grandiloquence et la théâtralité de ce genre ambitieux renvoie de manière métaphorique à une dramaturgie shakespearienne » HEIN, Fabien, *op. cit.*, p. 51.

⁶²³ Noumena, « The Heralds of Fall », *Pride/Fall*, Catharsis Record, 2002. Encyclopaedia Metallum, « Pride / Fall », <https://www.metal-archives.com/albums/Noumena/Pride - Fall/43343> (page consultée le 20/08/2022).

⁶²⁴ HEIN, Fabien, *op. cit.*, p. 51.

Bien que l'automne ne soit pas le sujet le plus cité dans notre corpus, il reste évoqué par un large éventail de groupes officiant dans des sous-genres et des styles variés de metal. Il se dégage de ce constat que cette saison laisse une impression significative dans le metal finlandais et que diverses formes de finlandité se construisent par sa représentation. Le plus souvent, l'automne sert à mettre en scène une certaine vulnérabilité qui n'est pourtant pas l'apanage du genre metal. De fait, l'automne est aussi la saison de l'expression d'un certain lyrisme. Le cas de Barathrum fait figure d'exception dans la manière dont le groupe détourne le rapport entre l'automne et la mort.

D'autres groupes ont également choisi de représenter l'arrière-saison sous un angle moins sombre en l'intégrant dans un cycle où la mort automnale n'est qu'une condition primaire au retour de la vie. Soulgrind résume cette idée par le vers « Autumn, death and birth, all in same »⁶²⁵ (Automne, mort et naissance, tous pareils), tandis que Swallow the Sun, avec la chanson « Autumn Fire »⁶²⁶ (Le feu de l'automne), l'exprime en ces mots :

Et la saison de la rouille
Va bientôt faucher les vivants,
Pour que l'on puisse renaître à nouveau.

*And the season of rust
will soon harvest the living,
so we can be reborn again.*⁶²⁷

Ainsi la séparation entre vie et mort devient plus ténue dans ces deux exemples. Dans « Autumn Fire »⁶²⁸, le choix d'incarner des oiseaux⁶²⁹, bien qu'il s'agisse de corbeaux, et la description du phénomène de *ruska* qui se cache derrière le titre de la chanson rappelle également le cycle de vie du phénix qui meurt dans le feu pour renaître plus tard de ses cendres, accentuant un peu plus cette vision cyclique de la vie et le fait que certains êtres survivent à cette funeste saison. Enfin, nous pouvons citer ici en dernier exemple celui de Waltari qui, dès 1994, allait à contre-

⁶²⁵ Soulgrind, « Autumn », *The Origins of the Paganblood*, Holy Records, 2005. Encyclopaedia Metallum, « The Origins of the Paganblood », https://www.metal-archives.com/albums/Soulgrind/The_Origins_of_the_Paganblood/67358 (page consultée le 20/08/2022).

⁶²⁶ Swallow the Sun, « Autumn Fire », *Songs from the North I, II & III*, Century Media Records, 2015.

⁶²⁷ Swallow the Sun, « Autumn Fire », *op. cit.* Encyclopaedia Metallum, « Songs from the North I, II & III », https://www.metal-archives.com/albums/Swallow_the_Sun/Songs_from_the_North_I%2C_II_%26_III/534606 (page consultée le 20/08/2022).

⁶²⁸ Swallow the Sun, « Autumn Fire », *op. cit.*

⁶²⁹ Comme le montre le ver du second couplet « and we are the crows who fly » (et nous sommes les corbeaux qui volent) Swallow the Sun, « Autumn Fire », *op. cit.* Encyclopaedia Metallum, « Songs from the North I, II & III », *op. cit.*

courant en appelant à se battre contre le pouvoir et à garder l'esprit alerte à l'arrivée de l'automne et de l'obscurité.

L'automne est donc une saison qui revient chez divers groupes. L'embrassement des couleurs lors de la période de *ruska* permet de mettre en scène l'intensité de sentiments et d'émotions, le plus souvent représentés comme négatifs, dans les textes de notre corpus. L'image des feuilles qui quittent pour toujours l'arbre où elles sont nées et où elles se sont développées inspire aux groupes les derniers instants d'une vie alors fragilisée. De plus, l'inexorabilité de l'avancée des saisons offre une allégorie à des groupes qui souhaitent insister sur une spécificité de leur récit, qu'elle revête un caractère idéologique ou artistique. Enfin, certains groupes prennent le parti de voir cette saison comme le préambule d'un renouveau à venir ou de quelque chose contre lequel il faut lutter.

Ainsi, parce que l'automne est représenté dans divers styles et divers sous-genres de notre corpus, il est impossible de dégager de ces représentations des tendances plus générales de constructions de finlandités. Cependant, parce que ces groupes, parmi lesquels se trouvent des formations qui mentionnent peu la nature, accordent à l'automne un rôle remarquable dans leurs récits, ils laissent transparaître un lien et une attention tout à fait notable à l'évolution de la nature qu'il serait difficile à déceler par l'analyse de sujets plus souvent liés à cette thématique.

Pour autant, il nous apparaît tout aussi important d'étudier des sujets tels que l'hiver qui reste bien plus régulièrement représenté et étudié dans le metal, surtout nordique, et qui fait donc l'objet du sous-chapitre suivant.

4.2.3.2 L'hiver et ses multiples facettes

L'hiver est régulièrement abordé par les groupes de metal originaires de pays situés à proximité du cercle polaire. En effet, c'est un sujet que l'on retrouve cité dans divers travaux de recherche sur le metal scandinave, finlandais ou québécois.

Ainsi, dans sa thèse sur la construction de l'identité culturelle à travers les mythes norrois, l'historienne Irina-Maria Manea s'appuie sur une chanson du groupe suédois Månegarm pour illustrer le cas d'une construction de nordicité en partie composée d'une nature mystique

hivernale.⁶³⁰ Von Helden ne mentionne pas directement l'hiver mais fait par exemple allusion au climat hivernal mis en scène notamment par le groupe norvégien Helheim qui décrit la nature comme une « force destructrice » dont la puissance repose sur « les ténèbres et le froid ».⁶³¹ Concernant la scène québécoise, St-Laurent note à propos de son corpus :

une grande importance est d'abord portée sur la description du lieu où se situe l'action (p. ex. montagnes, lacs, rivières, champs, forêts), ainsi que sur les conditions climatiques précises au moment de l'action (p. ex. brumeux, froid, pluvieux, neigeux). À ces informations s'ajoutent aussi des mentions du moment de l'année (p. ex. hiver, automne) ou de la journée (p. ex. aube, nuit, crépuscule) visée par l'histoire. [...] [Elles] permettent tout de même de créer une image dans l'esprit de l'auditeur, qui peut ensuite mieux s'immerger dans les histoires racontées.⁶³²

Enfin, Mustamo dans son analyse des scènes black et folk metal norvégiennes et finlandaises, explique que les groupes originaires de ces deux pays mettent en scène des paysages hivernaux vierges, caractérisés par le « froid, l'obscurité et la forêt ». Elle souligne également l'importance des thèmes de la forêt et de l'hiver « partout dans les pays nordiques », d'après les entretiens qu'elle a réalisés avec différents membres de ces scènes.⁶³³

Ces différents travaux mentionnent l'hiver soit dans des citations de paroles de chansons ou en tant que constituants à part entière de l'identité nordique, scandinave ou québécoise. Dans ce passage, nous aurons pour but de déterminer les modes de représentation les plus communs de l'hiver de notre corpus afin d'isoler les formes de finlandités qui sont construites à travers cette saison. Parce que c'est un sujet extrêmement présent chez de nombreux groupes, comme l'illustre les occurrences du mot hiver qui se comptent par dizaines chez des groupes comme Mokoma, Sonata Arctica, Swallow the Sun, Stratovarius ou Insomnium, il serait impossible de dresser une liste exhaustive. Cela reste cependant un indicateur intéressant de l'importance de la période hivernale chez divers groupes finlandais. En outre, trois grandes tendances se dégagent de ces nombreuses références et ce sont celles que nous analyserons ici. Nous traiterons en premier lieu la représentation de l'hiver comme un vecteur de froid intense et de dangers mortels. En second lieu, nous évoquerons la manière dont cette période d'obscurité est régulièrement associée à des états de souffrance psychique. Enfin, nous étudierons les visions

⁶³⁰ MANEA, Irina-Maria, *Valhalla rising: the construction of cultural identity through norse myth in scandinavian and german pagan metal*, Bucharest, Université de Bucharest, 2016, p. 175, https://www.academia.edu/35862486/VALHALLA_RISING_THE_CONSTRUCTION_OF_CULTURAL_IDENTITY_THROUGH_NORSE_MYTH_IN_SCANDINAVIAN_AND_GERMAN_PAGAN_Metal_PhD_THESIS (page consultée le 02/08/2021).

⁶³¹ HELDEN, Imke von, *Norwegian Native Art. Cultural Identity in Norwegian Metal Music*, op. cit., p. 63.

⁶³² ST-LAURENT, Méi-Ra, op. cit., pp. 63–64.

⁶³³ MUSTAMO, Aila, « Yö, metsä, aika ennen kristinuskoo » *Kotimaan ja kansakunnan representaatiot black metalissa ja folk metalissa Suomessa ja Norjassa*, op. cit., pp. 86–87.

plus positives de cette saison lorsqu'elle est associée à des thèmes comme l'enfance, la nostalgie ou à des sentiments d'admiration et d'enthousiasme.

Dans une part importante du corpus, l'hiver est synonyme de froid intense et de dangers mortels. Total Devastation pousse cette idée à l'extrême dans « In the Grip of Winter »⁶³⁴, 'Sous l'Emprise de l'Hiver'. Cette chanson est une histoire horrifique où le personnage principal ou les personnages principaux⁶³⁵ sont comme possédés par l'hiver dont le froid les paralyse progressivement et leur fait perdre toute sensibilité, jusqu'à mourir de brûlures en tentant de se réchauffer trop près d'un feu. Le vocabulaire décrivant l'emprise de l'hiver montre cette saison et son climat comme une force surnaturelle poussant le ou les personnages vers la perte de raison, mentionnant un « cauchemar hyperboréen », une « hystérie arctique », tuant les « pensées rationnelles » peu avant de rendre un dernier soupir « froid ».⁶³⁶ Ce type de représentation se retrouve également dans des chansons évoquant plus directement la Finlande, comme l'illustre « Rauta Rinnoista » (Du fer [venant] de Poitrines), de Mokoma, une chanson écrite en finnois où le narrateur en quête d'une vie moins dure dit de la Finlande :

Dans ce pays froid
Où l'hiver est long
Et inclut l'été
On peut mourir de la morsure du froid

*Tässä kylmässä maassa
Jossa talvi on pitkä
Ja sisältää kesän
Voi kuolla pakkasen puremaan*⁶³⁷

En plus du froid mortel, la longueur de l'hiver semble infinie puisque celui-ci englobe même la période estivale, annihilant tout espoir d'un retour à un climat plus clément. Ainsi, par son froid léthal et sa temporalité infinie, l'hiver apparaît chez plusieurs groupes comme « insurmontable », malgré l'envie de lutter pour sa propre survie, comme le dit Shade Empire dans sa chanson « Wanderer »⁶³⁸ (Vagabond) qui conclut ce passage par l'amer constat « I'm already dead », (Je suis déjà mort)⁶³⁹ insistant un peu plus sur l'impossibilité d'échapper à cette saison glaciale.

⁶³⁴ Total Devastation, « In the Grip of Winter », *Reclusion*, Firebox Record, 2005.

⁶³⁵ Le narrateur utilisant le pronom anglais « you », 'tu' ou 'vous', il est impossible de déterminer plus précisément à qui il s'adresse. Le fait d'utiliser ce pronom permet cependant à l'auditeur ou à l'auditrice de s'imaginer comme étant le personnage de ce récit.

⁶³⁶ Total Devastation, « In the Grip of Winter », *op. cit.*

⁶³⁷ Mokoma, « Rauta Rinnoista », *Sydänjuuret*, Sakara Records, 2010. Encyclopaedia Metallum, « Sydänjuuret », <https://www.metal-archives.com/albums/Mokoma/Syd%C3%A4njuuret/265653> (page consultée le 20/08/2022).

⁶³⁸ Shade Empire, « Wanderer », *Poetry of the III – Minded*, Candlelight Records, 2017.

⁶³⁹ Shade Empire, « Wanderer », *Ibid.* Encyclopaedia Metallum, « Poetry of the III-Minded », https://www.metal-archives.com/albums/Shade_Empire/Poetry_of_the_III-Minded/650094 (page consultée le 20/08/2022).

Nous retrouvons donc ici un phénomène similaire à celui décrit par von Helden avec Helheim et sa représentation de la nature comme « force destructrice ». ⁶⁴⁰

En plus du froid induisant une souffrance physique telle qu'elle en devient mortelle, l'hiver est également associé à la détresse psychique. Before the Dawn, chante dans sa chanson « Cold » ⁶⁴¹ (Froid) :

Si tu comptes mes échecs
Un grand mur vide
Sera rempli de nombres
Et le mur de mes victoires
[N'aura] Pas une seule trace
Comme un sol couvert d'une pluie gelée

[...]

À nouveau l'hiver a gagné

*If you count my failures
A big blank wall
Will be filled with numbers
And the wall of my victories
Not a single trace
Like a soil covered in frozen rain*

[...]

Again the winter has won ⁶⁴²

Ici, le narrateur s'avoue vaincu par l'hiver alors associé à un sentiment fort d'autodépréciation, où l'absence de réussite est comparée à un sol hivernal gelé. Stratovarius utilise une association similaire dans « Winter » ⁶⁴³ (Hiver) où le narrateur associe sa dépression au cœur de l'hiver ou en anglais, « midwinter » et décrit son état mélancolique par l'expression « my frozen mind » (mon esprit glacé). ⁶⁴⁴ Mokoma aborde un peu plus frontalement encore le danger que l'hiver représente sur la santé mentale dans sa chanson « Takatalvi » ⁶⁴⁵, dont le titre peut être traduit par 'retour de l'hiver' ou 'offensive tardive de l'hiver'. Du fait du retour de l'hiver, le narrateur se demande ici s'il parviendra à survivre jusqu'au printemps tandis qu'il est prêt à accrocher à nouveau une corde qu'il avait alors mise de côté, ce qui sous-entend de manière à peine voilée

⁶⁴⁰ HELDEN, Imke von, *Norwegian Native Art. Cultural Identity in Norwegian Metal Music*, *op. cit.*, p. 63.

⁶⁴¹ Before the Dawn, « Cold », *Soundscape of Silence*, Stay Heavy Records, 2008. Encyclopaedia Metallum, « Soundscape of Silence », https://www.metal-archives.com/albums/Before_the_Dawn/Soundscape_of_Silence/211677 (page consultée le 20/08/2022).

⁶⁴² Before the Dawn, « Cold », *op. cit.* Encyclopaedia Metallum, « Soundscape of Silence », *op. cit.*

⁶⁴³ Stratovarius, « Winter », *Fourth Dimension*, T&T Records, 1995.

⁶⁴⁴ Stratovarius, « Winter », *Ibid.* Encyclopaedia Metallum, « Fourth Dimension », https://www.metal-archives.com/albums/Stratovarius/Fourth_Dimension/934 (page consultée le 20/08/2022).

⁶⁴⁵ Mokoma, « Takatalvi », *Kurimus*, Sakara Records, 2003.

l'idée de suicide causée par la difficulté de cette période.⁶⁴⁶ D'autres groupes associent l'hiver, la souffrance morale et la mort à travers des représentations du deuil qui semble plus difficile à endurer pendant cette période, à l'image d'Insomnium dans la chanson « Daughter of the Moon »⁶⁴⁷ (Fille de la Lune) où le narrateur déclare « Cruel est le règne de l'hiver », « Implacable est l'emprise du désespoir »⁶⁴⁸ pour une personne endeuillée.

L'hiver est donc, pour de nombreux groupes, une saison de souffrance physique ou morale et contient dans les deux cas un potentiel mortifère ainsi qu'un lien fort avec la mort de soi ou de proches, participant, de fait, à la représentation de la souffrance morale.

Une tendance contraire se retrouve cependant chez plusieurs groupes qui présentent l'hiver sous un angle positif, à travers l'évocation de l'enfance, de la nostalgie et plus simplement dans la mise en scène de sentiments d'admiration pour la saison.

Le groupe Timo Rautiainen & Trio Niskalaukaus montre dans sa chanson « En katso taakse »⁶⁴⁹ (Je ne regarde pas en arrière) une certaine attente vis-à-vis de cette période. La chanson s'ouvre par exemple sur le constat de la rareté de la glace, des châteaux de neige que l'on ne peut pas construire et de l'absence de « Noël blancs ». Plus loin, le narrateur déclare qu'un hiver « comme il faut » est enfin arrivé et le décrit comme suit :

La neige luit comme autrefois
Le souffle se fige tel une statue
Le froid laisse des traces de brûlures

*Lumi hohtaa kuin ennen vanhan
Henki hyytyy patsahiksi
Kylmä painaa polttojäljen*⁶⁵⁰

Si nous comparons cette description avec celles de l'hiver comme danger mortel, nous pouvons constater que l'intensité du froid apparaît comme une constante mais que dans le cas présent, elle est envisagée comme souhaitable.

⁶⁴⁶ Mokoma, « Takatalvi », *Ibid.* Encyclopaedia Metallum, « Kurimus », <https://www.metal-archives.com/albums/Mokoma/Kurimus/22402> (page consultée le 20/08/2022).

⁶⁴⁷ Insomnium, « Daughter of the Moon », *Since the Day it All Came Down*, Candlelight Records, 2004.

⁶⁴⁸ Insomnium, « Daughter of the Moon », *Ibid.* Encyclopaedia Metallum, « Since the Day it All Came Down », https://www.metal-archives.com/albums/Insomnium/Since_the_Day_It_All_Came_Down/38614 (page consultée le 20/08/2022).

⁶⁴⁹ Timo Rautiainen & Trio Niskalaukaus, « En katso taakse », *Lopunajan merkit*, Ranka Recordings, 1999.

⁶⁵⁰ Timo Rautiainen & Trio Niskalaukaus, « En katso taakse », *Ibid.* Encyclopaedia Metallum, « Lopunajan merkit », https://www.metal-archives.com/albums/Timo_Rautiainen_%26_Trio_Niskalaukaus/Lopunajan_merkit/17207 (page consultée le 20/08/2022).

Au-delà de la nostalgie pour un hiver qui se fait de plus en plus rare, Timo Rautiainen & Trio Niskalaukaus associe l'hiver à l'enfance à travers des activités telles que les batailles de boules de neige dans la chanson « Aikamatkaaja »⁶⁵¹ (Voyageur du Temps). Cette association est aussi visible chez Nightwish dans des chansons telles que « Taikatalvi »⁶⁵², l'une des rares chansons en finnois du groupe, et dont le titre peut être traduit par 'Hiver Magique' ou 'Hiver Enchanté', résumant ainsi son sujet principal. Cette chanson est par ailleurs un hommage à l'un des livres favoris d'Holopainen⁶⁵³, également intitulé *Taikatalvi* en finnois, *Trollvinter* (Hiver de Troll) en suédois, la langue première de son autrice, Tove Jansson. Ce livre, publié pour la première fois en 1957, appartient à la série d'histoires sur les Moumines, notamment écrites pour un public enfantin. Une idée similaire est également visible dans « Meadows of Heaven »⁶⁵⁴ (Prairies du Paradis), où un enfant est uniquement défini comme un « cœur d'hiver de cinq ans ». L'admiration pour l'hiver se retrouve aussi chez un autre groupe de metal dit « symphonique », Amberian Dawn, dans la chanson « Knock Knock Who's There »⁶⁵⁵ (Toc Toc Qui est Là) où la narratrice dit de cette période :

Blanc, glacé et froid
 La croûte de neige
 Ce doit être un matin d'hiver
 [...]
 Sachant que c'est le meilleur moment de ma vie
 C'est le moment de l'hiver

White, icy and cold
The crust of snow
This has to be a winter morning
 [...]
Knowing it's the best time of my life
*This is winter time*⁶⁵⁶

À travers ces exemples nous pouvons donc voir qu'un lien fort est mis en scène entre les narrateur·ice·s et l'hiver. Ce lien est parfois tel que l'hiver devient une part totale de l'identité

⁶⁵¹ Timo Rautiainen & Trio Niskalaukaus, « Aikamatkaaja », *Mahdoton yhtälö*, Sakara Records, 2020. Encyclopaedia Metallum, « Mahdoton Yhtälö », https://www.metal-archives.com/albums/Timo_Rautiainen_%26_Trio_Niskalaukaus/Mahdoton_yht%C3%A4l%C3%B6/826328 (page consultée le 20/08/2022).

⁶⁵² Nightwish, « Taikatalvi », *Imaginaerum*, Nuclear Blast, 2012. Genius, « Taikatalvi », <https://genius.com/Nightwish-taikatalvi-lyrics> (page consultée le 20/08/2022).

⁶⁵³ MÄNTYNIEMI, Stina, « Näitä Tuomas Holopainen pitää aina mukanaan », dans *Iltalehti*, 2012, <https://www.iltalehti.fi/viihde/a/2012072015790266> (page consultée le 27/09/2022).

⁶⁵⁴ Nightwish, « Meadows of Heaven », *Dark Passion Play*, Nuclear Blast, 2007. Genius, « Meadows of Heaven », <https://genius.com/Nightwish-meadows-of-heaven-lyrics> (page consultée le 20/08/2022).

⁶⁵⁵ Amberian Dawn, « Knock Knock Who's There », *Innuendo*, Napalm Records, 2015.

⁶⁵⁶ Amberian Dawn, « Knock Knock Who's There », *Ibid.* Encyclopaedia Metallum, « Innuendo », https://www.metal-archives.com/albums/Amberian_Dawn/Innuendo/526218 (page consultée le 20/08/2022).

de certains artistes. Ainsi, Tarja, dans sa chanson « I Walk Alone »⁶⁵⁷ (Je Marche Seule), relatant une forme d'*empowerment* à travers la solitude, mentionne « sa tempête hivernale » qui la « garde éveillée »⁶⁵⁸, montrant ainsi que l'hiver participe à cet *empowerment*. Nous pourrions également mentionner ici la chanson évoquée dans le passage sur le nord, « The Land of Ice and Snow »⁶⁵⁹ (Le pays de glace et de neige), de Stratovarius où le pays et, de fait, ses habitant·e·s, sont définis notamment par ces éléments climatiques.

L'hiver revêt donc plusieurs facettes dans ce corpus. Il est pour certains synonyme de souffrances physiques, pour d'autres de souffrances psychiques, tandis qu'il est une source d'émerveillement et de pensées agréables liées à la période de l'enfance. Dans tous ces cas, l'hiver a une influence tout à fait notable dans les textes du corpus et il est le plus souvent directement associé à l'expérience du monde des narrateur·ice·s. Les identités construites à travers l'évocation de l'hiver sont donc liées à la manière dont on vit, survit ou ne survit pas à la rudesse de cette saison. D'une part, cela participe à l'esthétique extrême du metal et d'autre part, les exemples présentés ici suivent ce qui a été observé dans les travaux de recherche présentés au début de cette section. L'hiver est donc une part importante des identités nordiques et le cas des groupes de metal finlandais confirme à nouveau cette observation.

4.2.3.3 Le printemps et l'été, le retour à la lumière

Contrairement à l'hiver, les représentations du printemps et de l'été sont plus uniformes. Le plus souvent, ces deux saisons, leurs climats plus doux et leur luminosité servent de contraste par rapport à l'obscurité, au froid ou à la morosité automnales et hivernales. Ce mode de représentation n'est pas propre au genre metal et se retrouve par exemple dans des œuvres littéraires finlandaises composées au 19^{ème} siècle, comme le montre la chanson d'Amorphis « Black Winter Day »⁶⁶⁰ (Jour d'Hiver Noir). Les paroles mettent en scène ce contraste entre le printemps léger, qui reflète les sentiments d'une personne chanceuse et bénie, et l'hiver sombre

⁶⁵⁷ Tarja, « I Walk Alone », *My Winter Storm*, Vertigo Records, 2007.

⁶⁵⁸ Tarja, « I Walk Alone », *op. cit.* Encyclopaedia Metallum, « My Winter Storm », https://www.metal-archives.com/albums/Tarja/My_Winter_Storm/176342 (page consultée le 20/08/2022).

⁶⁵⁹ Stratovarius, « The Land of Ice and Snow », *op. cit.* Encyclopaedia Metallum, « Stratovarius », <https://www.metal-archives.com/albums/Stratovarius/Stratovarius/76480> (page consultée le 20/08/2022).

⁶⁶⁰ Amorphis, « Black Winter Day », *Tales from the Thousand Lakes*, Relapse Records, 1994.

illustrant le ressenti d'une personne malheureuse.⁶⁶¹ L'intérêt de cette chanson réside également dans son origine puisqu'elle est extraite d'une traduction en anglais *Kalevala*⁶⁶², plus précisément les vers 173 à 184 du chant 22. Amorphis montre ici que ce type de comparaison n'est pas nouveau dans la culture finlandaise puisqu'il est utilisé au moins depuis le 19ème siècle de manière attestée et qu'il est toujours autant utilisé un siècle et demi plus tard. Bien que le printemps et l'été soient très rarement mentionnés par les groupes de notre corpus, la comparaison à l'hiver et aux ressentis humains est un mode de représentation de ces saisons qui domine très largement. Dans une mesure moindre mais dans la continuité de cette comparaison, le printemps et l'été sont de manière constante associés à une période heureuse de la vie.

Lors que les groupes comparent les saisons du printemps et de l'été, qu'ils décrivent majoritairement par leur luminosité et leur chaleur, avec l'automne et l'hiver, décrites en opposition comme sombres et froides, une insistance se crée sur le contraste des sentiments liés à chaque « groupe de saison ». Alors que le metal cherche souvent à inverser les codes dominants dans la société ou à les détourner, c'est une association commune qui est créée entre les saisons lumineuses et des sentiments positifs d'un côté, et les saisons froides et sombres et les sentiments négatifs de l'autre.

Dark Sarah dans sa chanson « Sun, Moon and Stars »⁶⁶³ (Soleil, Lune et Étoiles) souligne l'absence de joie dans la vie de Sarah, la narratrice, lorsque celle-ci tente de se rappeler « des jours d'été de sa vie »⁶⁶⁴, précisant dès le vers suivant qu'ils sont partis et liant cela à la difficulté de voir son chemin. Dans le couplet suivant, la narratrice mentionne l'hiver comme une force

⁶⁶¹ Amorphis, « Black Winter Day », *Ibid.* Encyclopaedia Metallum, « Tales from the Thousand Lakes », https://www.metal-archives.com/albums/Amorphis/Tales_from_the_Thousand_Lakes/294 (page consultée le 20/08/2022).

⁶⁶² Information donnée par les sites Encyclopaedia Metallum, « Tales From the Thousand Lakes » dans la section « Additional notes » disponible à l'adresse https://www.metal-archives.com/albums/Amorphis/Tales_from_the_Thousand_Lakes/294 (page consultée le 12/08/2021) et Wayback Machine qui contient une sauvegarde du site officiel d'Amorphis datée du 14 octobre 2011, disponible à l'adresse https://web.archive.org/web/20111014093341/http://amorphis.net/?page_id=24 (page consultée le 12/08/2021). N'ayant pu nous procurer qu'une version ultérieure de la traduction utilisée par Amorphis, nous avons constaté que le passage de la chanson nous intéressant présentement n'est pas disponible dans le corps du texte de la traduction mais qu'il est encore présent dans l'introduction rédigée par le traducteur. Voir le chapitre « The Kalevala as literature » dans LÖNNROT, Elias, *The Kalevala: An Epic Poem after Oral Tradition op. cit.* [version électronique non paginée].

⁶⁶³ Dark Sarah, « Sun, Moon and Stars », *Behind the Black Veil*, Inner Wound Recordings, 2015.

⁶⁶⁴ Dark Sarah, « Sun, Moon and Stars », *Ibid.* Encyclopaedia Metallum, « Behind the Black Veil », https://www.metal-archives.com/albums/Dark_Sarah/Behind_the_Black_Veil/836583 (page consultée le 20/08/2022).

malfaisante qui cache les sentiers et qui vole son « âme glacée »⁶⁶⁵. Ainsi, tandis que l'été permet de représenter un état de manière « passive », l'hiver prend ici une part active en désorientant la narratrice et en la privant même de son âme. Nous retrouvons donc le fonctionnement décrit plus haut dans notre passage sur l'hiver.

D'autres groupes mettent en scène une représentation inverse de cette dualité où l'hiver disparaît au profit des « belles saisons ». C'est par exemple le cas de la chanson « Roihu »⁶⁶⁶, (Brasier), de Noumena où le narrateur chante :

Je me livre à l'exaltation d'avril
Le pays glacé et lourd de l'hiver sombre dans l'oubli
Je me livre à l'exaltation d'avril
J'ai confiance en demain, quand tu m'élèveras vers la clarté

*Huhtikuun huumaan antaudun
Painuu unholaan hyinen, raskas talven maa
Huhtikuun huumaan antaudun
Luotan huomiseen, kun minut nostat kirkkauteen*⁶⁶⁷

Le mois d'avril et, par extension, le printemps, sont donc ici synonymes de clarté et d'exaltation, contrastant avec la lourdeur et le froid de l'hiver. Une représentation des saisons et de leurs climats est également visible dans « Freedom of Two »⁶⁶⁸ (Liberté de Deux), de 2Wolves où la liberté est mise en scène dans un contexte climatique et saisonnier :

Ce lieu m'appelle à nouveau
L'hiver froid s'est transformé en printemps
Les champs dorés estivaux
Le havre vert paisible

*This place calls me again
Cold winter turned to spring
The golden summer fields
The peaceful green haven*⁶⁶⁹

L'été et le printemps sont donc des moments de liberté pour le couple décrit dans la chanson et de paix où les couleurs qui accompagnent leurs descriptions contraste avec l'absence de couleur de l'hiver qui n'est décrit que par sa froidure. Tant Noumena que 2Wolves mettent en scène un contraste sensoriel entre les saisons reposant sur la thermoception et sur la vision. La nature est

⁶⁶⁵ Dark Sarah, « Sun, Moon and Stars », *op. cit.* Encyclopaedia Metallum, « Behind the Black Veil », *op. cit.*

⁶⁶⁶ Noumena, « Roihu », *Myrrys*, Haunted Zoo Productions, 2017.

⁶⁶⁷ Noumena, « Roihu », *Ibid.* Encyclopaedia Metallum, « Myrrys », <https://www.metal-archives.com/albums/Noumena/Myrrys/640221> (page consultée le 20/08/2022).

⁶⁶⁸ 2 Wolves, « Freedom of Two », *Shelter*, Inverse Records, 2014.

⁶⁶⁹ 2 Wolves, « Freedom of Two », *Ibid.* Encyclopaedia Metallum, « Shelter », *op. cit.*

donc décrite selon des sens humains, faisant écho aux sentiments que les groupes associent à celle-ci.

Eternal Tears of Sorrow dans sa chanson « Sound of Silence »⁶⁷⁰ (Son du Silence), suit un procédé similaire et, contrairement aux exemples précédents qui ne donnent pas d'indications géographiques, le groupe inscrit son récit dans des lieux qui varient selon les saisons auxquelles les personnages sont comparés :

Enfant de l'hiver, enfant de la nuit
Loin du monde si vide et amer
Pleure avec la tempête à côté de l'étoile polaire

[...]
Enfant du printemps, enfant de la lumière
Vole vers le monde, ressens la paix de l'intérieur,
Ris avec le vent et la peine n'atteindra pas ton cœur

*Child of the winter, child of the night,
Away from the world so barren and spite,
Cry with the gale on the side of the Northern star*

[...]
*Child of the spring, child of the light,
Fly to the world, sense peace from inside,
Laugh with the wind and sorrow won't reach your heart*⁶⁷¹

Dans cet extrait, tronqué par souci de concision, il n'est pas question de signaler la fin d'une saison au profit d'une autre mais de les comparer l'une face à l'autre à travers les personnages qui les représentent et qui ressentent des émotions liées à celles-ci. Tandis que l'enfant de l'hiver pleure à l'écart du monde, près de l'étoile polaire, l'enfant du printemps vole vers le monde, rit et n'est pas atteint par la peine. De plus, l'hiver est associé à des sentiments négatifs et à l'absence d'énergie alors que le printemps est lié à la paix intérieure. Il est intéressant ici de voir que l'hiver est lié dans cette chanson au nord et à une prise de distance avec « le monde », bien que le groupe ne précise pas davantage ce qu'est ce monde. Il y a donc aussi l'idée que l'hiver isole tandis que le printemps rapproche, accentuant davantage le sentiment de solitude, de vide et d'absence de vie de la période froide ainsi que des régions qu'elle touche, tandis que le retour aux saisons plus chaudes fait naître des sentiments et des émotions liés à la vie à la socialisation et à la joie.

⁶⁷⁰ Eternal Tears of Sorrow, « Sound of Silence », *Saivon lapsi*, KHY Suomen Musiikki Oy, 2013.

⁶⁷¹ Eternal Tears of Sorrow, « Sound of Silence », *Ibid.* Encyclopaedia Metallum, « Saivon Lapsi », https://www.metal-archives.com/albums/Eternal_Tears_of_Sorrow/Saivon_lapsi/362120 (page consultée le 20/08/2022).

Lorsque les beaux jours ne sont pas comparés aux saisons plus froides, ils gardent tout de même leur valeur positive ainsi que leur lien avec les émotions. Battle Beast dans « Endless Summer »⁶⁷² (Été Sans Fin) associe le sourire de l'autre aux nuits d'été :

Parfois je me demande
Si tes yeux sourient toujours
Comme ils le faisaient dans la lumière déclinante
De toutes ces nuits d'été sans fin

*Sometimes I wonder
If your eyes still smile
Like they did in the fading light
Of all those endless summer nights*⁶⁷³

La précision concernant les nuits qui ne sont pas obscures mais éclairées d'une lumière déclinante ajoute une information sur le lieu potentiel où se déroule cette histoire, l'absence d'obscurité nocturne pouvant indiquer une région septentrionale. Ainsi, il y a une forme d'ancrage territorial dans cette représentation des saisons plus lumineuses avec des sentiments heureux. Des représentations similaires se retrouvent même chez des groupes tels qu'Impaled Nazarene qui n'ont pas pour habitude de parler de ressentis agréables, ou de sentiments, comme l'illustre leur chanson « Blood is Thicker than Water »⁶⁷⁴ (Le Sang est plus Épais que l'Eau) extraite de l'album au titre très évocateur *Suomi Finland Perkele*, (Finlande Finlande Putain) où une histoire d'amour a lieu lors d'une « chaude nuit d'été »⁶⁷⁵.

Certains groupes utilisent cependant cette association pour insister sur le mal être du narrateur, comme le fait Insomnium dans « And Bells They Toll »⁶⁷⁶ (Et ils/elles sonnent les cloches):

Les fleurs ont fleuri et ils/elles ont sonné les cloches
Le ton du printemps était plein d'espoir
Mais sur ce marécage stérile
Aucune joie ne durera jamais

*Flowers bloomed and bells they tolled
Hopeful was the spring's tone
But on this barren marshland*

⁶⁷² Battle Beast, « Endless Summer », *No More Hollywood Endings*, Nuclear Blast, 2019.

⁶⁷³ Battle Beast, « Endless Summer », *Ibid.* Encyclopaedia Metallum, « No More Hollywood Endings », https://www.metal-archives.com/albums/Battle_Beast/No_More_Hollywood_Endings/757162 (page consultée le 20/08/2022).

⁶⁷⁴ Impaled Nazarene, « Blood is Thicker than Water », *Suomi Finland Perkele*, Osmose Productions, 1994.

⁶⁷⁵ Impaled Nazarene, « Blood is Thicker than Water », *Ibid.* Encyclopaedia Metallum, « Suomi Finland Perkele », https://www.metal-archives.com/albums/Impaled_Nazarene/Suomi_Finland_Perkele/1288 (page consultée le 20/08/2022).

⁶⁷⁶ Insomnium, « And Bells They Toll », *Heart Like a Grave*, Century Media Records, 2019.

*No gladness will ever last*⁶⁷⁷

Bien que ce type de représentation soit plus rare, il permet de mettre l'accent sur l'immutabilité d'une condition difficile : malgré l'arrivée des beaux jours et d'un sentiment d'espoir, cela n'a pas de prise dans la région mentionnée dans la chanson.

Les saisons plus chaudes et lumineuses permettent le plus souvent de construire des finlandités tournées vers autrui et plus encore vers un être aimé. En outre, elles permettent de mettre en scène des sentiments perçus le plus souvent, hors de la scène metal comme positifs, sortant ainsi des thématiques les plus communes du rapport entre identité et metal. Il est également intéressant de noter qu'un rapport localisé à ces saisons est régulièrement mis en scène, comme chez Battle Beast ou, de manière différente, chez Impaled Nazarene. Enfin, comme le montre l'exemple d'Insomnium, parce que les saisons ont le plus souvent une grande influence sur les émotions représentées, l'incapacité à ressentir une émotion en accord avec la saison et son climat permet aussi d'accentuer l'état dans lequel un personnage se trouve.

4.2.3.4 Considérations conclusives

À travers l'analyse des représentations des climats et des phénomènes automnaux, hivernaux, printaniers et estivaux, ce sous-chapitre a montré l'importance et le rôle des contrastes entre ceux-ci ainsi que les formes de finlandités qui étaient construites à travers leur mention.

L'automne marque un moment charnière entre les derniers moments de lumière et d'intensité des couleurs dans la nature d'un côté et les premiers froids, le raccourcissement manifeste des jours et les premières neiges de l'autre. Cette saison de transition permet donc de refléter tant de vifs élans émotionnels souvent teintés de mélancolie face à la vie qui semble s'atténuer ou s'achever, que des aspirations à défier la période la plus rude de la région nordique et à accueillir une forme de renouveau dans une vision cyclique de la vie. Les identités présentées ici ont pour point commun d'être proches de la nature et de la manière dont elle évolue à cette période, au point d'être parfois soumis à celle-ci.

L'hiver est la saison la plus mentionnée dans notre corpus et c'est un phénomène qui n'est pas propre à la scène finlandaise. Ses nombreuses occurrences rendent son analyse parfois

⁶⁷⁷ Insomnium, « And Bells They Toll », *Ibid.* Encyclopaedia Metallum, « Heart Like a Grave », https://www.metal-archives.com/albums/Insomnium/Heart_like_a_Grave/787148 (page consultée le 20/08/2022).

complexe mais nous a permis de dégager trois types de représentations principaux. D'abord, cette saison est représentée comme capable d'agir par elle-même contre certains êtres vivants dont les humains. Par cette représentation, des groupes construisent alors des formes de finlandités centrées sur le courage de défier cette saison ainsi que sur le lien fort unissant des protagonistes à la nature rude à laquelle ils peuvent survivre. Ensuite, l'obscurité et le froid mordant de l'hiver sont associés à diverses formes de souffrances psychiques. Cette combinaison met alors en lumière une forme de finlandité là encore liée aux phénomènes de cette période mais dans une perspective plus fataliste, où une issue positive n'est pas toujours celle envisagée. Enfin, l'hiver, et les paysages enneigés qui l'accompagnent dans certaines chansons, est lié une construction nostalgique de la finlandité où l'enfance dans la neige est idéalisée. Ainsi, l'hiver est associé à divers états d'esprits et à divers moments de la vie, le présentant comme un fil rouge dans les finlandités qui se construisent en miroir de celui-ci.

De leur côté, le printemps et l'été servent principalement à refléter des états moraux et sentimentaux positifs par la mention de la lumière ou de la rareté de l'obscurité et de la chaleur. Leur comparaison avec des saisons plus froides, permet d'accentuer ce à quoi ces saisons et leurs climats sont associés. Les finlandités qui se construisent à travers ces saisons reposent souvent sur des élans sentimentaux envers une autre personne et sur la joie comparable à la lumière et à la chaleur des beaux jours. Ainsi, c'est souvent une facette plus sensible et tournée vers l'extérieur des finlandités qui se construit avec les beaux jours.

D'un point de vue plus général, une différence est observable dans la manière de présenter les diverses saisons puisque seul l'hiver semble animé d'une forme de volonté ou de capacité à nuire. De plus, Les saisons sombres et froides permettent de mettre en avant des personnages aux capacités suffisantes pour endurer cela ou, au contraire, qui se laissent submerger par ce que ces périodes provoquent. Les saisons lumineuses et chaudes offrent quant à elles un contexte propice à la mise en scène de sentiments ou de moments positifs pour les personnages. Les saisons les plus difficiles à supporter sont donc utilisées comme supports de construction d'une identité, en plus de refléter un état d'esprit, tandis que les saisons plus douces remplissent majoritairement cette deuxième fonction.

Enfin, le rapport étroit entre l'état des personnages ou des narrateurs et l'évolution des saisons, de leur luminosité et de leurs climats montre une proximité importante avec la nature et une identification à celle-ci. Pour autant c'est une vision idéalisée de ces sujets qui est proposée par

la majorité des groupes. Il n'est encore que rarement question du bouleversement climatique, nous n'avons par exemple vu dans ce sous-chapitre que le cas de la chanson de Timo Rautiainen & Trio Niskalaukaus « En katso taakse »⁶⁷⁸ (Je ne Regarde pas en Arrière) dans le passage concernant l'hiver, où le narrateur regrette les hivers blancs qui n'arrivent presque plus. D'autres groupes évoquent ce sujet mais cela se fait rarement à travers des représentations centrées sur la nature.

4.2.4 Conclusion partielle

Dans ce chapitre dédié aux mentions de la nature à travers les sujets géographiques, paysagers et climatiques, nous avons resserré notre analyse autour de représentations du Nord, des paysages forestiers et des changements liés aux saisons. L'objectif était d'identifier les formes de finlandité construites à travers des sujets déjà observés dans d'autres scènes nordiques, du nord de l'Europe et du Québec, afin de pouvoir également les comparer.

Dans le sous-chapitre consacré au Nord, nous avons, dès l'introduction, présenté le lien indéniable et crucial pour l'analyse de notre corpus existant entre les questions de finlandité et de nordicité.

Nous avons d'abord traité la manière dont les représentations du Nord sont régulièrement influencées par l'éveil national finlandais. Elles s'étendent entre un rapport sobre à la nature nordique et une vision épique de la relation au Nord, exigeant de ses habitants courage et résilience face à cette région aux conditions décrites comme rudes.

Dans la section suivante, nous avons montré que ce type d'influence ainsi que d'autres modes de représentations du Nord tendent à construire une vision politisée de celui-ci. Nous avons établi que ce type de vision dépassait les limites des sous-genres black et folk metal, souvent analysés pour leur potentiel politique dans les autres travaux sur les scènes nordiques, au détriment de l'étude d'autres sous-genres. Nous avons également mis en avant l'existence d'une variété dans les discours visibles dans notre corpus. D'une part, des textes culturels du metal établissent des distinctions entre certains groupes de population et construisent, à partir de ces dualités, des formes de finlandité basées sur une détermination face à une forme d'adversité ou

⁶⁷⁸ Timo Rautiainen & Trio Niskalaukaus, « En katso taakse », *op. cit.*

un rejet violent du monothéisme. D'autre part, les visions politisées du Nord permettent à d'autres groupes de critiquer ou questionner la nordicité et la finlandité et de souligner le manque d'espoir face à l'avenir. Le corpus montre donc une variabilité entre représentations laudatives d'une forme souvent uniformisée, par conséquent peu réaliste, de nordicité et de finlandité et des représentations plus critiques de ces identités qu'ils dépeignent comme appartenant à un autre temps, en proie à la disparition ou échouant à s'adapter à la société actuelle.

La dernière section aborde la question des représentations très contrastées du Nord, à la fois un lieu vital et délétère, sombre et lumineux, menaçant ou accueillant. Ces contrastes permettent à la fois de construire des finlandités basées sur la capacité à supporter ces variations extrêmes ainsi que de mettre en avant l'aptitude des habitants de ce Nord à voir sa beauté et son attrait.

Le sous-chapitre sur les paysages forestiers permet à nouveau de montrer que ces sujets s'étendent au-delà des sous-genres étudiés dans les autres pays du Nord et d'approfondir l'étude de ce motif qui est encore peu traité dans les *metal studies*. La forêt est omniprésente dans les dimensions textuelle et visuelle de notre corpus.

La première section montre que la forêt est, dans notre corpus, un composant paysager significatif du nord. Chez les groupes de black metal, principalement ceux aux paroles antichrétiennes, le caractère intemporel des forêts nordiques et leur capacité, dans les textes du corpus, à survivre à des scènes apocalyptiques leur confère une forme de pouvoir et de légitimité auxquels les groupes identifient leur rhétorique à l'encontre de la religion, alors vue comme plus récente, allochtone, moins puissante que cette nature et donc indésirable. Dans un autre sous-genre extrême, le death metal, la forêt sert aussi à mettre en scène une forme d'appartenance, notamment influencée par l'éveil national dans la région nordique. Nous avons cependant constaté que la principale différence avec les textes de black metal réside dans le fait de ne pas contenir de propos ouvertement antichrétiens. Nous avons étudié enfin un exemple issu d'un sous-genre qui n'est pas lié au metal extrême, le metal symphonique où la forêt sert à refléter l'expérience dramatique du personnage de la chanson. Ainsi, nous avons conclu que lorsque la forêt est associée au Nord, c'est principalement dans une volonté de montrer une forme d'authenticité atemporelle, contrastant avec des éléments tels que la chrétienté ou le monde moderne rejetés par les groupes de metal extrême ou pour créer un parallèle entre le

paysage et le ressenti du personnage, dans un cadre qui est rarement réaliste voire idéalisé, peu importe le sous-genre.

Dans la seconde section, nous avons étudié la forêt représentée près d'étendues d'eau. Comme le titre de ce passage le souligne, il s'agit le plus souvent d'ancrer la personnalité des artistes ou le récit qu'ils produisent dans un paysage donné, majoritairement identifiable comme finlandais. C'est par l'étude de ce motif que nous avons abordé pour la première fois dans cette partie l'utilisation de photographies pour représenter un sujet sur les couvertures d'albums, majoritairement réalisées à partir d'illustrations dessinées. Enfin, ce sous-chapitre montre l'importance du paysage forestier et « aquatique » dans notre corpus puisqu'il est visible dans divers sous-genres ainsi que sur les trois supports que sont les paroles, les couvertures d'albums et les vidéoclips.

La section suivante est dédiée à l'analyse des bâtisses en bois entourées de zones boisées, principalement trouvable cette fois sur les couvertures d'albums et dans quelques clips. Le caractère de cette bâtisse varie selon les groupes, allant du lieu de vie au lieu menaçant, en passant par l'idée d'un refuge, avec parfois une représentation ambiguë de cette construction à mi-chemin entre ces divers caractères. À travers ces représentations une partie des groupes expriment donc un attrait pour ce type de lieu tandis que d'autres jouent sur le sentiment d'isolement que procure ce décor où les arbres coupent la bâtisse de tout lien avec d'autres éléments de construction, d'urbanité ou de socialisation.

Prolongeant l'idée de la distinction entre paysage forestier et paysage urbain ou habité ou parcouru par plusieurs personnes, la section suivante est consacrée aux représentations de la forêt comme lieu d'existence et de récréation du folklore et du paganisme finlandais. Cela signifie que certains groupes ont pour démarche d'inscrire des récits directement inspirés du folklore finlandais dans un cadre paysager forestier. D'autres groupes reprennent de leur côté des éléments du folklore et du paganisme passés pour les faire à nouveau exister dans un récit raconté au présent en les associant également à d'autres éléments issus d'autres traditions folkloriques, principalement nordiques ou occidentales. À travers ces syncrétismes se construisent alors des formes de finlandités qui ne se limitent pas à un héritage culturel local, mêlant donc des éléments de diverses régions et de diverses périodes et offrant ainsi une vision tout à fait contemporaine du folklore et du paganisme où la nature reste omniprésente.

Enfin, nous avons analysé la manière dont la forêt représentait dans diverses œuvres un berceau ou un sanctuaire de l'intimité des personnages ainsi que de certains artistes. La forêt fait alors

partie des paysages qui sont décrits comme des mondes intérieurs où l'intimité peut s'exprimer. C'est aussi avec celle-ci et dans celle-ci que des personnages chantés dans les chansons construisent leur intimité et leur identité.

Le dernier sous-chapitre, consacré à l'analyse des saisons comme miroir des sentiments et de la vie humaine, montre comment les phénomènes saisonniers, climatiques et météorologiques permettent de construire des formes de finlandités particulières et montre également que les saisons sombres et froides ne sont pas les seules représentées dans notre corpus.

La première section étudie l'ambivalence des représentations automnales, entre derniers embrasements de couleurs et de lumières et l'arrivée des ténèbres. À travers ces sujets, ce sont à nouveau des expériences humaines qui sont relatées. Par le flamboiement des couleurs automnales les groupes représentent des ressentis intenses, teintés d'une certaine mélancolie et participant ainsi à une forme d'expression lyrique. Avec la chute des feuilles, c'est l'imminence de la mort qui est le plus souvent mise en scène et à travers elle la vulnérabilité humaine. C'est ainsi à travers des paysages automnaux que les groupes construisent des formes de finlandité où l'*empowerment* n'est pas dominant. Au contraire, ce sont les fragilités qui sont le plus souvent exprimées.

Dans la seconde section, ce sont les diverses représentations de l'hiver qui sont analysées. L'hiver est une saison extrêmement présente dans notre corpus, du point de vue visuel et textuel, ce qui rend son étude complexe puisque les formes de mises en scènes sont variées. Ainsi, ce passage a été articulé uniquement autour de trois modes de représentation de l'hiver en tant que saison mortellement dangereuse, saison éprouvante psychologiquement et source de sentiments positifs, associant notamment cette période à l'enfance, à la simplicité et à l'innocence. Par ces trois représentations les finlandités construites reposent sur une présence ou une absence d'endurance physique et psychologique face à cette saison très rude ainsi qu'un lien affectif particulier à celle-ci, illustrant notamment le lien existant entre les personnages ainsi que les artistes avec la nature, même dans ses périodes les plus extrêmes, que ce lien soit positif ou au contraire source de difficulté.

La section finale est dédiée à l'étude conjointe du printemps et de l'été, moins présents que les autres saisons et représentés le plus souvent de manière similaire dans notre corpus. Le printemps et l'été sont associés aux beaux jours et à la vie, à son éveil ou à son retour. Une fois encore, les finlandités construites à travers la mention de ces saisons sont très fortement liées à

l'évolution de la nature puisque les personnages ressentent eux-mêmes ce retour de force vitale et d'énergie. De plus, les groupes associent ces périodes aux sentiments amoureux, ce qui était moins le cas avec les saisons plus froides, allant à nouveau vers un retour à la vie et à ce qui peut être une source de bonheur. Quelques groupes font le choix de montrer une évolution de l'état psychologique de leurs personnages en désaccord avec la connotation positive des saisons printanière et estivale insistant par ce moyen sur leur état de détresse. Dans ce cas, c'est le procédé d'insistance sur l'état du personnage qui permet de souligner à quel point le climat et les saisons influencent les artistes du corpus.

Ce chapitre a permis de mettre en avant des formes de finlandité diverses mais qui ont pour point commun un fort attachement au moins artistique si ce n'est personnel à la nature, ses paysages, sa géographie et son climat. Tandis que certaines formes de finlandités suivent les tendances observées dans d'autres scènes nordiques, l'analyse de notre corpus finlandais fait ressortir des caractéristiques qui n'ont, au moment de la rédaction de ce travail, pas encore été observées dans les autres scènes, comme l'étendue du lien à la nature au-delà des frontières des sous-genres du metal ou encore les jeux de contrastes entre saisons froides et belles saisons. Ce chapitre a également permis de mettre en avant une certaine continuité entre les productions de la scène metal et des œuvres issues d'autres courants culturels. Ainsi, l'étude du rapport à la géographie, aux paysages et aux climats illustre les différentes influences de notre corpus dans ses constructions de finlandités.

Dans le chapitre suivant, nous allons étendre ces réflexions par l'analyse des finlandités construites à travers les représentations de rapport aux animaux non humains.

4.3 Animaux entre idéalisation et rejet

En plus des questions géographiques et climatiques, les animaux non humains occupent une place importante dans notre corpus, d'abord du point de vue textuel, puis du point de vue visuel et, en de rares occasions, du point de vue sonore. Ce chapitre a pour objectifs d'analyser les rapports humains au reste du règne animal, les symboles attribués à celui-ci et la manière dont ces derniers contribuent à des constructions particulières de finlandités.

L'association du metal et de l'animalité est un fait ancien dans les études consacrées à ce genre. Dès 1991, Deena Weistein parle du heavy metal dans son ensemble comme d'une « bête qui

refuse de mourir »⁶⁷⁹. Les musiciens semblent eux-mêmes faire le rapprochement entre metal et animalité, comme le rapporte le sociologue Keith Kahn-Harris, concernant un musicien suédois qui se serait fixé comme but « d’être comme un animal »⁶⁸⁰. Du point scénique, une prestation de Robert Plant, chanteur du groupe Led Zeppelin⁶⁸¹, est comparée à l’attitude d’un « animal en cage voulant attaquer » par le sociologue Dietmar Elflein⁶⁸². Concernant le public, le sociologue Alexis Mombelet, s’appuyant sur les travaux de Michel Maffesoli décrit les « rites » de la scène metal comme l’expression d’une animalité réprouvée par la norme, en employant notamment le verbe « beugler » ou décrivant des comportements brutaux qui ne seraient pas admis en dehors de cette scène.⁶⁸³ Enfin, du côté de la scène nordique, Imke von Helden a fait état d’un nombre important de références aux animaux dans son travail sur le metal norvégien à thème scandinave⁶⁸⁴.

Dans notre corpus, lorsqu’ils participent à des constructions d’identités, les animaux sont dotés de fonctions diverses et sont représentés dans des contextes variés. Nous avons cependant identifié trois sujets associés au règne animal qui sont les plus régulièrement convoqués dans notre corpus. Il s’agit d’abord du rapport humain aux bêtes et aux animaux de manière générale, puis des divers rôles attribués au loup et enfin à l’ours dont le nombre d’occurrences dépasse de loin celui d’autres animaux.

4.3.1 Le rapport humain aux « bêtes » et « animaux »

Les termes généraux « bête » et « animal » sont récurrents dans ce corpus et représentent des sujets centraux dans la construction d’identités. Dans ce sous-chapitre, nous étudions d’une part la manière dont la bestialité et l’animalité servent à questionner l’humain et d’autre part le besoin exprimé principalement dans les paroles de se mesurer à l’animal.

⁶⁷⁹ WEINSTEIN, Deena, *Heavy metal: a cultural sociology*, New York, Lexington Books, 1991, p.11.

⁶⁸⁰ KAHN-HARRIS, Keith, *Extreme Metal. Music and Culture on the Edge*, op. cit., p. 62.

⁶⁸¹ Led Zeppelin est rarement considéré comme appartenant à la scène *metal* mais il a grandement contribué à sa création.

Voir HEIN, Fabien, op. cit., p. 9.

⁶⁸² ELFLEIN, Dietmar, « Never say die! Ozzy Osbourne as a male role model », dans HEESCH, Florian, SCOTT, Niall (éds.), *Heavy Metal, Gender and Sexuality. Interdisciplinary approaches*, Oxon, New York, Routledge, 2016 (édition électronique), p. 73.

⁶⁸³ MOMBELET, Alexis, « La musique metal : des ‘éclats de religion’ et une liturgie. Pour une compréhension sociologique des concerts de metal comme rites contemporains », *Sociétés* 2005/2 (no 88), p. 25–51, DOI 10.3917/soc.088.0025.

⁶⁸⁴ HELDEN, Imke von, *Norwegian Native Art. Cultural Identity in Norwegian Metal Music*, op. cit., pp. 68–69.

Dans ce corpus, les animaux et les bêtes sont utilisés pour caractériser des êtres vivants, humains ou non humains, fictifs ou réalistes, le plus souvent sauvages et auxquels sont associés des rapports de domination, des réflexions sur la condition humaine et, très souvent, l'*empowerment*. Notons cependant, que, bien que les deux termes puissent être conjointement utilisés dans une même chanson, le mot « bête » et la question de bestialité sont davantage mentionnés que le mot animal et la question d'animalité.

4.3.1.1 La bestialité et l'animalité comme remise en question de l'humain

Plusieurs groupes de ce corpus utilisent les sujets de la bestialité et de l'animalité pour réfléchir à l'humanité, supposant, de fait, une distinction entre les animaux non-humains et l'humain. Dans un premier temps, cette section aborde la remise en question de l'humanité à travers les représentations idéalisées de la bestialité visant à vanter un dépassement de soi, marquant les limites de la condition humaine. Dans un second temps, nous approfondirons cette réflexion avec la distinction faite par certains groupes du corpus entre animaux humains et non-humains et qui se base sur ce qu'ils considèrent comme un excès de culture et de superficialité de la part de notre espèce.

Battle Beast, comme son nom le montre, est l'un des groupes qui utilisent le plus la représentation de la « bête » comme un être qui est plus puissant, tant du point de vue de la force, physique ou psychologique, que du point de vue du pouvoir sur soi ou sur autrui, qu'un humain ordinaire, comme le montre l'exemple de « Beyond the Burning Skies »⁶⁸⁵ (Sous les Cieux Brûlants) de Battle Beast :

Le pouvoir, le pouvoir et la gloire
Des choses dont mon âme vide a rêvé depuis l'aube
La fureur, l'éternel désir douloureux
Elle grandit en moi comme une tempête déchaînée

[...]

Ressens la bête, vas-y et saisis ton futur
Laisse la souffrance derrière [toi]

Power, power and glory

⁶⁸⁵ Battle Beast, « Beyond the Burning Skies », Bringer of Pain, Nuclear Blast, 2017.

*Things my empty soul has craved since dawn
Fury, eternal painful longing
It grows inside me like a raging storm*

[...]

*Feel the beast, go on and grasp your future
Leave the pain behind⁶⁸⁶*

« Ressentir la bête » implique, dans ce type de représentations, de dépasser sa condition originelle et de s'affranchir d'éventuelles entraves telles que la souffrance, de ressentir la version la plus forte de soi afin de devenir maître de son destin. En outre, comme le nom Battle Beast, que l'on peut traduire par « Bête de Guerre », l'indique l'appel à la bestialité dans un contexte belliqueux est une thématique centrale chez ce groupe mais n'est cependant pas un cas isolé.

En effet, un message similaire transparait notamment dans la chanson « Voimakas »⁶⁸⁷ (Fort·e) ou (Violent·e) du groupe Kotiteollisuus, sortie presque 20 ans avant la chanson de Battle Beast. Dans le second couplet, la phrase « *Sisältäsi peto tahtoo ulos* »⁶⁸⁸ (En toi une bête veut sortir) est répétée deux fois. Dans le contexte de cette chanson, un lien clair est fait entre, la violence et la force de la personne à qui le chanteur s'adresse, et l'idée de bestialité qui se cache en elle. Ainsi, l'idée de comparer l'humain à une bête lorsque ses capacités dépassent une forme de norme, que ce soit par le fait de prendre en main son destin ou par le fait d'être un être extrêmement violent, est un phénomène courant dans le metal finlandais. Cela ne suffirait cependant pas à en faire un sujet spécifiquement finlandais. L'appel à ressentir sa bestialité comme moyen de construire une identité plus puissante, participe en effet au mécanisme typique d'*empowerment* dans la musique metal.

Au-delà de la représentation d'une forme de dépassement de soi, la bestialité, de même que l'animalité sont également évoquées afin de remettre en question l'humanité en tant que construction culturelle et de partir en quête d'une identité plus essentielle. La chanson « Nujerra Ihminen »⁶⁸⁹ (Mater l'Humain) de Mokoma en est l'exemple le plus explicite puisque c'est exactement l'expérience de pensée qui y est proposée dans le premier couplet :

⁶⁸⁶ Battle Beast, « Beyond the Burning Skies », *Ibid.* Encyclopaedia Metallum, « Bringer of Pain », https://www.metal-archives.com/albums/Battle_Beast/Bringer_of_Pain/623686 (page consultée le 20/08/2022).

⁶⁸⁷ Kotiteollisuus, « Voimakas », *Aamen*, Megamania, 1998.

⁶⁸⁸ Kotiteollisuus, « Voimakas », *op. cit.* Encyclopaedia Metallum, « Aamen », <https://www.metal-archives.com/albums/Kotiteollisuus/Aamen/54766> (page consultée le 21/08/2022).

⁶⁸⁹ Mokoma, « Nujerra ihminen », *Luihin ja ytimiin*, Sakara Records, 2007.

Je laisse tomber ma vertu
J'enlève la morale [tel un vêtement]
Je ne sais pas si c'est mieux comme ça
Je veux quand même le ressentir

Lasken alas hyveeni
Riisun päältäni moraalin
En tiedä onko näin parempi
Aion kokea sen kuitenkin⁶⁹⁰

Cette chanson, que nous analyserons davantage dans la partie consacrée à la place ambiguë de la relation entre humains et nature, présente donc l'animalité comme une porte ouverte vers une identité libérée d'entraves morales propres, d'après les paroles, à l'humain. Comme exprimé dans le troisième couplet, il n'est cependant pas question de totalement annihiler son humanité mais plutôt de la combiner à l'animalité ou s'en approcher en étant un « animal humain » ou un « humain animal ».

4.3.1.2 Un besoin de se mesurer à l'animal

Lorsqu'il n'est pas question de s'identifier au monde animal, il n'en reste pas moins un besoin de se construire en relation avec lui en s'y mesurant. Plusieurs chansons du groupe Kalmah suivent cette logique en décrivant l'animal comme un antagoniste de l'humain, dans un contexte de pêche ou de chasse. Par exemple, dans la chanson « Hook the Monster »⁶⁹¹ (un homme tente de pêcher la « bête verte d'en dessous »⁶⁹², tandis que dans « Black Marten's Trace »⁶⁹³ (Trace de la Martre Noire), un personnage incarné par une voix masculine chantant un récit à la première personne, traque une martre noire.⁶⁹⁴ Ces deux chansons, bien que représentant un rapport de force entre l'homme et la bête, s'écartent du poncif habituel où l'humain parvient à vaincre ce à quoi il s'oppose. En effet, dans « Hook the Monster »⁶⁹⁵ (Hameçonne le Monstre), bien que l'homme parvienne à pêcher cette bête et à la manger, il se fait lui-même vaincre par une arête qui lui reste coincée dans la gorge. Concernant « Black Marten's Trace »⁶⁹⁶, le protagoniste ne parvient pas à trouver la bête qu'il traque et finit, une fois encore par se perdre

⁶⁹⁰ Mokoma, « Nujerra ihminen », *Ibid.* Encyclopaedia Metallum, « Luihin ja Ytimiin », https://www.metal-archives.com/albums/Mokoma/Luihin_ja_ytimiin/173510 (page consultée le 20/08/2022).

⁶⁹¹ Kalmah, « Hook the Monster », *12 Gauge*, Spikefarm Records, 2010.

⁶⁹² « the green beast from below », Kalmah, « Hook the Monster », *Ibid.* Encyclopaedia Metallum, « 12 Gauge », https://www.metal-archives.com/albums/Kalmah/12_Gauge/262230 (page consultée 21/08/2022).

⁶⁹³ Kalmah, « Black Marten's Trace », *Seventh Swamphony*, Spinefarm Records, 2013.

⁶⁹⁴ Kalmah, « Black Marten's Trace », *Ibid.* Encyclopaedia Metallum, « Seventh Swamphony », https://www.metal-archives.com/albums/Kalmah/Seventh_Swamphony/375462 (page consultée le 21/08/2022).

⁶⁹⁵ Kalmah, « Hook the Monster », *12 Gauge*, *op. cit.* Encyclopaedia Metallum, « 12 Gauge », *op. cit.*

⁶⁹⁶ Kalmah, « Black Marten's Trace », *op. cit.* Encyclopaedia Metallum, « Seventh Swamphony », *op. cit.*

et perdre la trace de sa proie. Bien que la question de force et de pouvoir soient centrales dans ces chansons, elles ne présentent cependant pas de constructions où l'*empowerment* est acquis ou sur le point de l'être, mais elles mettent en scène les défaites menant à l'obtention de ce pouvoir où les rapports de domination entre humain et animaux sont instables.

Plus couramment, et comme le montreront les sous-chapitres suivants consacrés respectivement au loup et à l'ours, les groupes représentant des animaux, surtout dans leurs paroles, mettent en scène des situations où l'humain se mesure et se compare à l'animal. C'est à travers ce rapport à l'animal qu'une identité se construit. Kalmah illustre ainsi un rapport d'égalité entre les humains et les animaux puisqu'un « camp » ne sort pas plus souvent vainqueur que l'autre.

4.3.1.3 Considérations conclusives

L'animalité et la bestialité permettent donc de construire diverses formes d'identités, notamment à travers des réflexions sur la condition d'humain, de ses limites et sur les rapports entre humains n'appartenant pas aux mêmes groupes sociaux.⁶⁹⁷ Ces constructions ne sont pas directement liées à la Finlande, par exemple d'un point de vue culturel ou spatial, mais leurs occurrences et le fait d'être visibles chez plusieurs groupes ne se trouvant pas dans les mêmes sous-genres du metal en font un phénomène intéressant et qui peut être étendu à une partie non négligeable de la scène finlandaise. Les rapports à la nature et aux êtres non-humains qui la peuplent apparaissent donc comme des motifs voire des outils importants dans la construction de l'identité dans le metal finlandais. Il est cependant possible de trouver des formes de finlandité ou de nordicité basées sur des liens aux animaux, notamment à travers des évocations d'espèces particulières.

⁶⁹⁷ Nous avons conscience de la manière dont certains groupes finlandais construisent une forme de supériorité identitaire en considérant l'exogroupe ou le groupe social critiqué comme appartenant au règne animal. Ainsi, ils se construisent une identité opposée, en se décrivant comme appartenant à l'espèce, selon eux, plus évoluée qu'est l'être humain. Cependant, et sans vouloir nier dans ce travail leur existence au sein de la scène finlandaise, les dérives liées à ce genre de parti pris ont déjà été abordées dans d'autres travaux et ne seront pas spécifiquement scrutées ici pour laisser plus de place à d'autres constructions d'identités moins souvent analysées dans les travaux sur la musique metal.

Voir KAHN-HARRIS, Keith, *Extreme Metal. Music and Culture on the Edge*, op. cit. WALLACH, Jeremy, BERGER, Harris M., GREENE, Paul D. (éds.), *Metal rules the globe. Heavy metal music around the world*, Durham, Londres, Duke University Press, 2011. MUSTAMO, Aila, « Metallimusiikki ja natsit: politiikkaa, karnevaalia ja elämän merkityksen etsintää », 2016, <https://antroblogi.fi/2016/01/black-metal-ja-natsit/> (page consultée le 16/09/2020). HEIN, Fabien, op. cit.

4.3.2 Adaptations locales de la figure du loup

Les mentions du loup sont extrêmement courantes au niveau de la scène metal mondiale et peuvent donc apparaître comme difficiles à définir comme une caractéristique finlandaise. En effet, il suffit de faire la recherche du mot anglais « wolf » ou de ses versions « joker » comme « wolf* »⁶⁹⁸ ou « wolv* » sur la base de données Encyclopaedia Metallum pour avoir un aperçu de la popularité de l'animal, où nous pouvons trouver plus de 270 groupes et plus de 700 albums comportant le mot « loup » dans leurs noms ou leurs titres.⁶⁹⁹

Avec l'avènement de sous-genres tels que le *viking-* ou le *pagan* metal, le loup a été intégré à l'imaginaire metal scandinave, que ce soit par l'identification ou la mention de loups « réalistes » ou issus de la mythologie. Imke von Helden a mentionné à plusieurs reprises la présence de loups dans les textes de metal norvégien, consacrant une partie de son chapitre sur les personnages et les créatures mythiques aux mises en scène du loup Fenrir.⁷⁰⁰ Du côté suédois, l'historienne Irina-Maria Manea a par exemple mis ce phénomène en évidence concernant l'imaginaire et les constructions identitaires du groupe Månegarm⁷⁰¹.

Dans ce chapitre, nous verrons que le loup est également très présent dans les productions de metal finlandaises. Dans notre corpus, il est mentionné près de 300 fois dans les paroles et les titres d'albums et de chansons de notre corpus et ce chez des groupes appartenant à différents sous-genres. Ces nombreuses mentions montrent d'une part une variété de représentations du loup mais elles font également ressortir des similarités de contextes d'évocation. Nous analyserons d'abord les représentations du loup servant à souligner une forme intense de communion avec la nature. Nous nous intéresserons ensuite à la manière dont le loup permet de parler de l'humain en tant qu'animal. Puis, nous étudierons l'élévation du loup au rang de symbole d'une certaine liberté. Nous traiterons enfin les mises en scène du loup dans des contextes mythologiques ou folkloriques, en utilisant les travaux de Manea et von Helden comme outils de comparaison.

⁶⁹⁸ L'astérisque à la fin des mots-clés utilisés permet de chercher tous les mots contenant au moins le mot-clé ainsi que les mots composés de ce mot-clé, par exemple avec « wolf* » nous pouvons trouver des groupes finlandais tels que Wolfheart, Wolfpack ou Wolfptopia.

⁶⁹⁹ Recherche faite le 24/09/2020 dans la section « advanced search » de la base de données Encyclopaedia Metallum disponible à l'adresse <https://www.metal-archives.com/search/advanced/?searchString=&type=> (page consultée le 24/09/2020).

⁷⁰⁰ HELDEN, Imke von, *Norwegian Native Art. Cultural Identity in Norwegian Metal Music*, *op. cit.*, pp. 78–83.

⁷⁰¹ MANEA, Irina-Maria, « Norse Myth and Identity in Swedish Viking Metal: Imagining Heritage and a Leisure Community », *op. cit.*, p.84.

4.3.2.1 Métaphore de l'humain comme source de danger

Dans une majeure partie des textes faisant mention du loup, il y a un rapport d'identification de l'humain à celui-ci. Plusieurs groupes comparent l'humain avec le loup, jouant sur le danger de ce prédateur pour représenter le danger caché des humains. Cette construction est par exemple visible dans la chanson « Blood »⁷⁰² (Sang) de Sonata Arctica, dans laquelle un homme est contraint de défendre sa femme et leurs enfants. La chanson insiste sur la tension et les conséquences au moins sanglantes voire léthales de l'affrontement entre les deux espèces humaine et lupine :

Le loup te fixe dans tes yeux,
clignes en premier et meurs.
Beauté et peur !

Des loups et des gens !

[...]

Les loups ou les gens,
des choses dont nous avons peur !
Les loups ou les gens ?

Les loups ont peur,
la peur des gens !
Réfléchis(sez) [y], comment un homme peureux,
peut détruire ce monde !

*Wolf stares in your eyes,
blink first and die.
Beauty and fear!*

Of wolves and of people!

[...]

*Wolves or the people,
things we fear!
Wolves or the people?*

*Wolves fear,
the fear of the people!
Think, how one fearful man,
can destroy this world!*⁷⁰³

⁷⁰² Sonata Arctica, « Blood », *Pariah's Child*, Nuclear Blast, 2014.

⁷⁰³ Sonata Arctica, « Blood », *Ibid.* Encyclopaedia Metallum, « Pariah's Child », https://www.metal-archives.com/albums/Sonata_Arctica/Pariah%27s_Child/399609 (page consultée le 21/08/2022).

Le rapport entre l'homme et le loup construit ici délivre deux visions de l'humain. D'une part, les paroles établissent plusieurs parallèles entre l'homme et le loup, au point de brouiller la limite entre les deux espèces. Ainsi l'humain est montré comme un animal extrêmement similaire au loup, contre qui il rivalise pour la protection des siens, de sa propre meute. Cette comparaison entre humain et animal est renforcée par le dénominateur commun mis en avant par le titre de la chanson, « Blood », le 'Sang'. D'autre part, parce que l'humain est très proche du loup, il devient difficile de savoir quelle espèce est une réelle menace pour l'autre ce qui souligne la dangerosité de l'humain. La dernière phrase citée ici montre par ailleurs que le danger que représente l'homme ne concerne pas seulement les autres humains ou leurs homologues lupins, mais le monde tout entier et que la source de ce danger est la peur. Parce qu'il craint tout ce qui est étranger, n'appartenant pas à son groupe, l'homme est dans cette chanson un loup non seulement pour l'homme mais aussi pour tout le vivant.

Le lien à la Finlande n'est pas ouvertement établi dans « Blood »⁷⁰⁴. Quelques mots peuvent éventuellement rappeler la nature nordique comme la mention du loup et celle de la neige, bien qu'elle soit aussi un moyen de créer un contraste entre le sol blanc et le sang qui coule sur celui-ci à la suite du combat entre l'homme et l'animal.

Pour autant, la représentation de l'humain comme source de danger pour ses congénères et son environnement à travers une identification au loup est observable chez plusieurs groupes du corpus. Dans les paroles de Stam1na, nous pouvons trouver plusieurs mentions du loup, notamment dans « Susi-Ihminen »⁷⁰⁵ (Humain-Loup) dans laquelle nous retrouvons une comparaison de l'humain au loup similaire à la chanson de Sonata Arctica dans le sens où il y est parfois difficile de définir qui est le chasseur et qui est la proie entre les deux espèces. L'analogie est poussée jusqu'à la citation même de la locution latine « Homo homini lupus », (l'homme [est] un loup pour l'homme) dans la chanson « Rabies »⁷⁰⁶ (Rage) du même groupe, où le narrateur affirme être enragé au point de devenir un loup prêt à tuer s'il est libéré. Chez Mokoma, le chanteur décrit dans « Sudet ihmisten vaatteissa »⁷⁰⁷ (Des loups dans des vêtements d'humains) un climat d'insécurité où il n'y a ni le temps ni d'endroit de s'établir durablement

⁷⁰⁴ Sonata Arctica, « Blood », *op. cit.*

⁷⁰⁵ Stam1na, « Susi-Ihminen », *Raja*, Sakara Records, 2008. Encyclopaedia Metallum, « Raja », <https://www.metal-archives.com/albums/Stam1na/Raja/182332> (page consultée le 21/08/2022).

⁷⁰⁶ Stam1na, « Rabies », *Nocebo*, Sakara Records, 2012. Encyclopaedia Metallum, « Nocebo », <https://www.metal-archives.com/albums/Stam1na/Nocebo/325153> (page consultée le 21/08/2022).

⁷⁰⁷ Mokoma, « Sudet ihmisten vaatteissa », *Tämän Maailman Ruhtinan Hovi*, Sakara Records, 2004.

à cause de ces personnages.⁷⁰⁸ Ces créatures, nées de l'éveil d'instincts de loups chez des humains ne dormant jamais, sont décrites comme ne pouvant pas aimer l'humain.

Dans les quatre cas mentionnés, l'humain est identifié au loup et au danger qu'il représente pour mieux souligner l'animalité et la menace qui le caractérisent toujours. Bien que le loup soit présent chez de nombreux groupes non finlandais, il est intéressant de voir que cette manière de penser l'humain et les dangers qu'il représente à travers la figure du loup est un trait récurrent dans ce corpus. Si des éléments typiquement liés à la Finlande ne sont pas mis en avant dans ces chansons, quelques aspects rappellent tout de même la situation finlandaise concernant le rapport au loup, par la peur et la fascination qu'il suscite, ainsi que par la manière d'interagir avec cette espèce, par sa protection ou sa chasse⁷⁰⁹.

4.3.2.2 Un symbole la communion avec la nature

Par son côté sauvage, indomptable, le loup est également utilisé comme symbole de communion avec la nature ou de l'acceptation de l'humain parmi celle-ci. En effet, être comme un loup ou être accepté parmi les loups, comme membre à part entière de la meute, illustre dans les textes une proximité telle avec ces animaux que l'humain est montré comme membre à part entière de la nature, en opposition à la société humaine.

La chanson « Throne of Ice »⁷¹⁰ (Trône de Glace) du groupe Before the Dawn nous offre un exemple typique de ce processus d'identification et de construction d'appartenance entre le premier et le troisième couplet :

Comme un loup dans les bois gelés

Dans le pays des mille lacs
Les eaux glacées portent mon poids
Et la neige tombante couvre les traces derrière

Le soleil s'est couché il y a une éternité
Et *kaamos*⁷¹¹ est arrivée avec ses ailes déployées
Seule la lumière froide et blanche de la lune me guide

⁷⁰⁸ Mokoma, « Sudet ihmisten vaatteissa », *Ibid.* Encyclopaedia Metallum, « Tämän Maailman Ruhtinaan Hovi », https://www.metal-archives.com/albums/Mokoma/T%C3%A4m%C3%A4n_maailman_ruhtinaan_hovi/42163 (page consultée le 21/08/2022).

⁷⁰⁹ « Attitudes towards large carnivores », <http://www.largecarnivores.fi/large-carnivores-and-us/society/attitudes-towards-large-carnivores.html> (page consultée le 05/10/2020).

⁷¹⁰ Before the Dawn, « Throne of Ice », *Rise of the Phoenix*, Nuclear Blast, 2012.

⁷¹¹ Mot finnois désignant la nuit polaire ; période de l'hiver pendant laquelle le soleil ne se lève pas sur les régions les plus septentrionales, dont la Laponie finlandaise, et les régions les plus méridionales du globe.

J'ai perdu ma foi en dieu
Abandonné ma croyance en l'étoile du matin
Je suis chef
Je suis le pouvoir

Like a wolf in the frozen woodlands

*In the land of thousand lakes
Frozen waters carry my weight
And falling snow covers the traces behind*

*Sun went down aeons ago
And kaamos came with their wings unfold
Only cold white light from the moon to guide me*

*I have lost my faith in god
Abandoned belief in the morning star
I am ruler
I am the might*⁷¹²

Le fait que, dès le début de la chanson, le personnage principal précise qu'il évolue « comme un loup », animal habitué aux climats rudes, dans un paysage hivernal où le froid est glacial montre sa proximité avec cette nature extrême et son aisance à évoluer dans celle-ci. À ces éléments s'ajoute une construction d'appartenance géographique par la mention de l'expression « pays des mille lac » et par l'utilisation du mot finnois « kaamos ». Une identité est d'une part construite en étant ancrée géographiquement, dans un territoire certes délimité par l'humain. D'autre part, une volonté de se détacher du reste de l'humanité est visible, à travers la comparaison au loup, l'insistance sur le cadre naturel, hors de toute trace de civilisation humaine, et à travers la solitude de ce personnage qui n'a pour seul guide et donc seule compagnie, la « lumière froide et blanche de la lune ». En se basant sur ces constructions géographiques et solitaires, le personnage affirme une forme de pouvoir qu'il détient sur ce territoire dans le troisième couplet. Il y prend de plus soin de se détacher de valeurs religieuses monothéistes, se plaçant ainsi comme unique entité régnante de ce territoire. Ce troisième couplet n'est, en outre, pas sans rappeler l'expression nietzschéenne « Dieu est mort »⁷¹³. Dieu est donc remplacé par ce personnage qui est le « chef » et le « pouvoir » et la référence à

⁷¹² Before the Dawn, « Throne of Ice », *op. cit.* Encyclopaedia Metallum, « Rise of the Phoenix », https://www.metal-archives.com/albums/Before_the_Dawn/Rise_of_the_Phoenix/328911 (page consultée le 21/08/2022).

⁷¹³ NIETSCHE, Friedrich, *Le Gai Savoir*, Paris, République des Lettres, 2019, p. 149, <https://univ.scholarvox.com/catalog/book/docid/88904571?searchterm=Le%20Gai%20Savoir> (page consultée le 07/07/2022).

Nietzsche n'est ici qu'un outil pour marquer un peu plus la construction d'une identité puissante, et donc d'une forme d'*empowerment* dans un espace géographique donné. Une construction de finlandité rappelant le romantisme national dans sa recherche d'authenticité et de proximité avec la nature et auquel s'ajoute une célébration de l'individualisme, notamment à travers l'image du loup solitaire, et un reniement des religions monothéistes. Plusieurs éléments discordants sont juxtaposés. En effet, la chanson insiste sur la quête de solitude, de singularité et sur le détachement de la société humaine, tout en incorporant des structures typiquement humaines dans ce contexte naturel. Parmi ces structures, nous pouvons mentionner le fait de vouloir être le chef, de ce territoire, avec, pour symbole de ce pouvoir un trône⁷¹⁴, qui est symbole typiquement humain. En outre, la chanson ne précise pas ce que dirige ce « chef » qui évolue seul dans ce paysage. Du fait de ses paradoxes, cette chanson peut être lue comme une construction d'identité localisée géographiquement en Finlande et reprenant des codes valorisés dans la scène metal comme l'individualisme, la critique de la société moderne, des religions monothéistes et la quête de pouvoir.⁷¹⁵

Cette construction de finlandité représentée par la figure du n'est pas un cas isolé et peut être retrouvé chez des groupes tels qu'Ensiferum, dont la chanson « Treacherous Gods »⁷¹⁶ (Dieux Traîtres) reprend les mêmes codes et construit une forme de finlandité extrêmement proche de celle de Before the Dawn. Dans ce type de textes, le loup est un prédateur sauvage, difficile à domestiquer, source de craintes comme d'admiration qui, dans l'imaginaire a une structure sociale basée sur la domination, mais qui est également représenté comme une créature solitaire.⁷¹⁷ Dans ce type de représentation, la seule différence visible avec les autres textes de metal nordique réside dans l'ancrage géographique mise en avant par les groupes. Le loup est une figure majeure dans le metal et il est, dans plusieurs sous-genres de metal nordiques, le symbole d'une nature originelle avec laquelle les textes souhaitent renouer et s'identifier.

⁷¹⁴ Comme le mentionne le titre de la chanson, « Throne of Ice », 'Trône de Glace'.

⁷¹⁵ KAHN-HARRIS, Keith, *Extreme Metal: Music and Culture on the Edge*, *op. cit.*, p. 10.

WALLACH, Jeremy, BERGER, Harris M., GREENE, Paul D., « Affective overdrive, scene dynamics, and identity in the global metal scene », *op. cit.*, p.7.

⁷¹⁶ Ensiferum, « Treacherous Gods », *Ensiferum*, Spinefarm Records, 2001.

⁷¹⁷ Ensiferum, « Treacherous Gods », *Ibid.* Encyclopaedia Metallum, « Ensiferum », <https://www.metal-archives.com/albums/Ensiferum/Ensiferum/1240> (page consultée le 21/08/2022).

4.3.2.3 Gardien, guide vers un ailleurs imaginaire

Toujours en lien avec la fascination que le loup provoque, il n'est pas rare de le voir représenté comme le gardien d'un monde imaginaire, fictif ou mythologique ou comme un guide vers ceux-ci. « Elvenpath »⁷¹⁸ (Chemin des Elfes) de Nightwish illustre très clairement ce type de représentation :

Accompagné seulement par la pleine lune,
le hurlement d'un loup de la nuit.
Et le chemin sous mes pieds nus,
le chemin des elfes !

*Accompanied only by the full moon,
the howling of a night wolf.
And the path under my bare feet,
the elvenpath!*⁷¹⁹

Le loup est ici le marqueur sonore, bien que seulement représenté dans le texte, de l'entrée du personnage principal dans un monde imaginaire. Ce monde est composé de figures fantastiques telles que les elfes mentionnés dans le titre, et de figures mythologiques, comme l'annonce ensuite la présence des divinités finnoises de la forêt Tapio et Mielikki⁷²⁰. Comme dans la majorité des chansons de Nightwish, c'est l'imaginaire de l'auteur et compositeur du groupe, Tuomas Holopainen, qui est représenté dans « Elvenpath ». ⁷²¹ Cette vision du loup a été reprise dans l'album suivant paru un an plus tard avec la chanson « Sacrament of Wilderness »⁷²², 'Sacrement des Contrées Sauvages'. Le loup y est également le symbole d'un univers empreint de magie, construit par une succession de scènes fictives.⁷²³ Il est mentionné dès le premier couplet, où la chanteuse décrit que, d'une rencontre avec un « chœur de loups affamés », un « accord immémorial est né », permettant semblablement au narrateur de voyager à travers ces contrées sauvages dans le reste de la chanson.

D'après le sociologue Cyril Brizard, la Finlande est une source d'inspiration ténue chez ce groupe. Il explique à ce sujet :

La Finlande, comme inspiration, n'apparaît clairement que dans un morceau de Nightwish : « Lappi (Lapland) » qui signifie « Laponie ». Les autres évocations de

⁷¹⁸ Nightwish, « Elvenpath », *Angels Fall First*, Spinefarm Records, 1997.

⁷¹⁹ Nightwish, « Elvenpath », *Ibid.* Genius, « Elvenpath », <https://genius.com/Nightwish-elvenpath-lyrics> (page consultée le 21/08/2022).

⁷²⁰ Nightwish, « Elvenpath », *op. cit.*

⁷²¹ KARJALAINEN, Toni-Matti, AINAMO, Antti, « Escapism Signified: Visual Identity of Finnish Heavy Metal Bands », *op. cit.*, p. 39.

⁷²² Nightwish, « Sacrament of Wilderness », *Oceanborn*, Spinefarm Records, 1998.

⁷²³ Nightwish, « Sacrament of Wilderness », *Ibid.* Genius, « Sacrament of Wilderness », <https://genius.com/Nightwish-sacrament-of-wilderness-lyrics> (page consultée le 21/08/2022).

la nature peuvent, quant à elles, renvoyer à un plus large ensemble de lieux du monde. Forêts, lacs, montagnes ou désert, côtoient une faune variée.⁷²⁴

En note de bas de page, il donne en exemple pour les forêts les deux chansons que nous venons de citer, « Elvenpath » et « Sacrament of Wilderness » (Sacrement de la Nature Sauvage). Pour autant, nous pouvons objecter que, sans dépeindre consciemment la Finlande, plusieurs éléments rappelant la Finlande, ses mythes, ses paysages ou son climat s'y trouvent et, une fois assemblés, ils construisent une forme de finlandité, influencée par les environnements naturels et culturels immédiats d'un côté et lointains de l'autre.

D'autres groupes mentionnent aussi le loup comme guide vers un ailleurs temporel, le plus souvent vers une période idéalisée où le paganisme était encore présent et majoritaire en Finlande. Parce que leurs occurrences sont nombreuses, il convient de les analyser dans un sous-chapitre à part, ce que nous ferons dans ce qui suit.

4.3.2.4 Le loup comme symbole païen, symbole de liberté

Pour plusieurs groupes, le loup est un symbole majeur du paganisme. S'y identifier revient donc à établir un lien avec la période louée par plusieurs groupes, notamment dans les sous-genres *folk-*, *pagan-*, *viking-* ou encore *black metal*⁷²⁵, celle du paganisme préchrétien. Le loup en tant que représentant du paganisme a été principalement étudié chez les groupes scandinaves⁷²⁶ alors qu'il est également très présent en Finlande, notamment chez Moonsorrow, ou Korpiklaani.

Le loup est un animal très présent dans la discographie de Moonsorrow. En effet, il est cité dans le titre de l'album *Suden Uni*⁷²⁷ (Le rêve du Loup) et dans la musique éponyme qui conclut l'album⁷²⁸. Il est également présent sur les supports visuels de l'album où il est représenté sur les deux pochettes de *Suden Uni*, esquissé sous sa forme réaliste sur la première édition parue

⁷²⁴ BRIZARD, Cyril, *op. cit.*, p. 240.

⁷²⁵ MANEA, Irina-Maria, *Valhalla rising: the construction of cultural identity through norse myth in scandinavian and german pagan metal*, *op. cit.*, p. 82.

⁷²⁶ Voir par exemple MANEA, Irina-Maria, *Ibid.* HELDEN, Imke von, *Norwegian Native Art. Cultural Identity in Norwegian Metal Music*, *op. cit.*

⁷²⁷ Moonsorrow, *Suden Uni*, Plasmatica Records, 2001.

⁷²⁸ Moonsorrow, « Suden Uni », *Suden Uni*, Plasmatica Records, 2001.

2001⁷²⁹ et comme une créature lycanthrope à tête de loup et au corps d'humain sur la réédition de 2003⁷³⁰ :

*Figure 29 : Moonsorrow, SORVALI, Ville, Suden Uni, Plasmatica Records, 2001.*⁷³¹

*Figure 30 : Moonsorrow, SUNDIN, Niklas, Suden Uni, Spikefarm Records, 2003.*⁷³²

⁷²⁹ Moonsorrow, SORVALI, Ville, *Suden Uni*, Plasmatica Records, 2001. Encyclopaedia Metallum, « Suden Uni », https://www.metal-archives.com/albums/Moonsorrow/Suden_uni/369 (page consultée le 21/08/2022).

⁷³⁰ Moonsorrow, SUNDIN, Niklas, *Suden Uni*, Spikefarm Records, 2003. Encyclopaedia Metallum, « Suden Uni », https://www.metal-archives.com/albums/Moonsorrow/Suden_uni/414873 (page consultée le 21/08/2022).

⁷³¹ Source de l'image : Encyclopaedia Metallum, « Suden Uni », https://www.metal-archives.com/albums/Moonsorrow/Suden_uni/369 (page consultée le 21/08/2022).

⁷³² Source de l'image : https://www.metal-archives.com/albums/Moonsorrow/Suden_uni/414873 (page consultée le 21/08/2022).

Cet album a pour thématique majeure le paganisme préchrétien, abordé d'un point de vue idéaliste. Il en fait le symbole d'un âge d'or de l'identité finlandaise, comme l'illustre explicitement la chanson « Köyliönjärven Jäällä (Pakanavedet II) »⁷³³ (Sur la glace [du lac de] Köyliönjärvi (Les Eaux Paiennes II)), abordant la christianisation de la Finlande et qui est analysée dans le chapitre sur l'histoire⁷³⁴. Ainsi, dans l'imaginaire créé par le groupe, le loup est représenté comme l'un des derniers vecteurs de ce paganisme. Avec la seconde pochette de *Suden Uni*, nous pouvons également voir comment l'identification à l'animal est opérée. Le personnage lycanthrope, par sa tête de loup, apparaît comme capable de rêver et donc d'établir un certain contact avec ce paganisme.

Pour Korpiklaani, la chanson « Shaman Drum »⁷³⁵ (Tambour de Chamane) montre le loup comme un maître, un guide spirituel à suivre sur la voie de l'apprentissage du chamanisme.⁷³⁶ Bien qu'il n'y ait pas de vision idéaliste du passé clairement exprimée dans cette chanson, l'autre guide du personnage principal vers la sagesse, la vérité et la pratique du chamanisme est un vieil homme. Nous retrouvons donc un appel au passé et à la connaissance des anciens pour avancer dans la quête que le personnage principal s'est fixée ainsi qu'une forme d'évasion vers un ailleurs spirituel cette fois à travers le chamanisme. La représentation du loup en tant que guide spirituel lié aux pratiques chamaniques est également reprise dans la chanson « Spirit Of The Forest »⁷³⁷ (Esprit de la Forêt). Le loup y est le gardien des connaissances chamaniques et être accepté par l'esprit du loup est décrit comme une « bénédiction », rappelant également les représentations analysées dans la section sur le loup en tant que symbole de communion avec la nature.

Tant chez Moonsorrow que chez Korpiklaani, l'identification et les références faites au loup participent à la construction d'une forme de finlandité. Pour Moonsorrow, cela s'illustre par le choix de la langue finnoise ainsi que par les sujets traités dans *Suden Uni* et qui sont majoritairement liés à l'histoire ou à des légendes finlandaises. Dans le cas de Korpiklaani, bien que ces chansons soient chantées en anglais, nous pouvons observer des références au chamanisme et aux pratiques telles que le fait d'être guidé par l'esprit d'un animal ou d'utiliser un tambour pour la réalisation de rituels, ainsi que des mentions du nord et des aurores boréales.

⁷³³ Moonsorrow, « Köyliönjärven Jäällä (Pakanavedet II) », *Suden Uni*, Plasmatica Records, 2001. Encyclopaedia Metallum, « Suden Uni », *op. cit.*

⁷³⁴ Voir section « [Critique de la christianisation](#) ».

⁷³⁵ Korpiklaani, « Shaman Drum », *Spirits of the Forest*, Napalm Records, 2003.

⁷³⁶ Korpiklaani, « Shaman Drum », *Ibid.* Encyclopaedia Metallum, « Spirits of the Forest », https://www.metal-archives.com/albums/Korpiklaani/Spirit_of_the_Forest/32900 (page consultée le 21/08/2022).

⁷³⁷ Korpiklaani, « Spirit of The Forest », *op. cit.* Encyclopaedia Metallum, « Spirit of the Forest ».

Il y est donc difficile d'établir une distanciation évidente entre les traditions chamaniques finnoises et les traditions chamaniques sames, également répandues dans le nord des pays nordiques, et il est tout à fait possible que le groupe joue sur cette ambiguïté.

4.3.2.5 Considérations conclusives

Nous avons pu constater à travers les différentes sections sur le loup que les manières de le comparer ou de l'identifier avec l'humain sont diverses. Cependant, elles constituent toutes une recherche d'ailleurs et remettent toutes en question la condition humaine ainsi que la société actuelle. Lorsque Sonata Arctica, Stam1na ou Mokoma comparent l'humain et le loup, ils attirent l'attention sur la bestialité, la cruauté et le danger que constitue l'être humain. En représentant une vision idéalisée d'un mode de vie en harmonie avec la nature, Before the Dawn ou Ensiferum expriment l'envie d'un ailleurs symbolisé par le loup, son identification ou son approbation, et qui se trouve à l'écart de la société humaine moderne. La recherche d'évasion vers une forme d'ailleurs, à travers l'image du loup, est également présente chez des groupes tels que Nightwish. Le loup n'y est, dans les exemples présentés, pas comparé à l'humain mais il est décrit comme gardien et représentant d'ailleurs, principalement des mondes fantastiques mêlant inspirations locales et étrangères. Ils s'écartent, de fait, du monde actuel et se rapprochent une fois encore d'environnements naturels. Enfin, le loup est décrit comme le guide et le représentant du paganisme et d'un âge d'or préchrétien imaginaire. Par l'identification au loup ou l'apprentissage de ses enseignements, les personnages mis en scènes dans les chansons de Moonsorrow et Korpiklaani renouent avec des idéaux païens, perçus dans certains imaginaires metal comme une réaction aux insatisfactions causées par les sociétés actuelles. Ces sociétés seraient, selon plusieurs groupes, trop influencées par les croyances judéo-chrétiennes et auraient perdu à cause de celles-ci leur authenticité ainsi que la possibilité d'exprimer sa singularité et de vivre pleinement sa liberté.⁷³⁸ Nous aurions pu mentionner d'autres exemples de ce phénomène, comme par exemple la chanson « Sudentaival »⁷³⁹ (Le Trajet du Loup) du groupe Horna qui met en scène cette réflexion contre les limites imposées

⁷³⁸ BÉNARD, Nicolas, *op. cit.*, p. 61.

HELDEN, Imke von, *Norwegian Native Art. Cultural Identity in Norwegian Metal Music*, *op. cit.*, p. 38.

⁷³⁹ Horna, « Sudentaival », *Sudentaival*, Woodcut Records, 2001.

par le monothéisme et qui cristallise cette vision du loup à travers la phrase « *Sudentaival alkaa vapaudessa* » (Le trajet du loup commence en liberté).⁷⁴⁰

La remise en question l'humain ainsi que la société humaine contemporaine n'est pas un phénomène propre au metal finlandais. Il est notamment extrêmement visible dans la scène norvégienne.⁷⁴¹ Pour autant, du fait de ces similarités avec ce qui se fait dans le reste des pays nordiques, nous pouvons en partie comprendre ce rapport au loup comme une caractéristique potentiellement nordique. La scène finlandaise semble cependant dotée de certaines particularités, davantage visibles dans le contexte dans lequel l'animal est représenté, avec par exemple la mention de divinités finnoises dans les chansons où il est présent ou encore par le choix de la langue finnoise pour l'évoquer. Enfin, contrairement aux études faites sur les scènes scandinaves où à thématique scandinave, notre analyse nous permet d'identifier que, au moins du côté finlandais, le loup n'est pas un animal réservé exclusivement à un ensemble restreint de sous-genres du metal puisque des groupes aux affiliations musicales et textuelles variées ont consacré plusieurs chansons à cet animal. La section suivante est consacrée à un autre mammifère important dans notre corpus, l'ours.

4.3.3 L'ours : un animal spécifique au metal finlandais ?

L'ours est le second animal le plus cité après le loup dans ce corpus, même si le nombre d'occurrences du mot 'ours' sont loin derrière celui du mot loup. Les contextes narratifs dans lesquels il est mentionné ainsi que le fait que les personnages humains y soient identifiés rappellent également le cas du loup. Pour autant, il convient de lui dévouer une attention particulière, d'une part en raison du rôle que certains groupes lui donnent dans la construction de finlandités, et d'autre part, du fait de la place notable qu'il occupe dans les croyances finnoises et dans la culture finlandaise.⁷⁴² De plus, alors que des parties d'analyses ont été consacrées la présence du loup dans le metal scandinave, l'ours n'a, à l'heure actuelle, pas bénéficié de la même attention. Du fait des diverses similarités existant entre l'ours et le loup et de l'absence d'analyse au sujet des ursidés, ce sous-chapitre a pour but de définir la place accordée à l'ours. Nous tenterons donc de déterminer si l'ours est ou non une spécificité du

⁷⁴⁰ Horna, « Sudentaival », *Ibid.* Encyclopedia Metallum, « Sudentaival », <https://www.metal-archives.com/albums/Horna/Sudentaival/10411> (page consultée le 21/08/2022).

⁷⁴¹ HELDEN, Imke von, *Norwegian Native Art. Cultural Identity in Norwegian Metal Music*, op. cit., p. 65.

⁷⁴² PENTIKÄINEN, Juha, LE FOULON, Marie-Laure, *L'ours, le grand esprit du Nord*, Paris, Larousse, 2010, pp. 140–144.

metal finlandais, possiblement en tant que variante locale du symbolisme attaché au loup. Pour ce faire, nous étudierons, le lien qui est créé entre l'ours et le chamanisme, puis sa position symbolique dans la défense d'une finlandité originelle, nous permettant ensuite d'analyser la manière dont les personnages s'identifient à l'ours. Ainsi, nous pourrions comparer les situations du loup et de l'ours pour enfin dégager une vision d'ensemble sur ce sujet.

4.3.3.1 Un lien avec les croyances païennes

Comme pour le loup, c'est principalement dans les chansons de Korpiklaani que l'ours est le plus notablement associé aux croyances et aux traditions païennes. Par exemple, dans la chanson « God of Wind »⁷⁴³ (Dieu du Vent), un homme vivant dans la nature en compagnie de créatures non-humaines diverses et rêvant de devenir le dieu du vent est interpellé dans un rêve par un « grand méchant ours » qui s'adresse à l'homme en ces termes :

Si tu veux être un dieu du vent
Tu dois me battre
Si tu veux être un dieu du vent
Tu dois prendre ma peau
Si tu veux être un dieu du vent
Tu dois utiliser mes ongles
Si tu veux être un dieu du vent
Tu dois être comme moi, [tu] dois être comme ours

*If you want to be a god of wind
You have to beat me
If you want to be a god of wind
You must take my skin
If you want to be a god of wind
You must use my nails
If you want to be a god of wind
You must be like me, must be like bear⁷⁴⁴*

Le fait de se mesurer à l'ours s'apparente ici à un rite de passage. Battre l'ours et s'appropriation son apparence permet ici de dépasser sa condition humaine et de s'élever vers le statut de dieu. Ce récit fait écho à plusieurs pans de la relation à l'ours dans la tradition finnoise. Le fait que l'ours soit celui qui invite l'humain à le tuer rappelle le tabou qui existe dans le folklore finnois autour de la chasse à l'ours. Par exemple, dans *Le Kalevala*, le chant 46 relate la manière dont

⁷⁴³ Korpiklaani, « God of Wind », *Spirits of the Forest*, Napalm Records, 2003.

⁷⁴⁴ Korpiklaani, « God of Wind », *Ibid.* Encyclopaedia Metallum, « Spirit of the Forest », *op. cit.*

le chamane Väinämöinen chasse un ours et comment celui-ci explique que l'ours n'est pas mort des mains de l'humain mais par sa propre maladresse, tombant sur un sol inégal et glissant.⁷⁴⁵ Enfin, l'appropriation de la force de l'ours par l'action de porter certaines parties de son corps est également rapportée dans la description des rites de la chasse à l'ours ayant eu cours en Finlande par le passé.⁷⁴⁶

Dans la chanson « Midsummer Night »⁷⁴⁷ (Nuit du Solstice d'Été) le fait d'avoir grandi avec les ours sauvages et d'avoir eu pour seule compagnie des éléments naturels tels que la pluie ou les étoiles permettent au personnage principal de la chanson de participer à des rites chamaniques et de prévoir un avenir positif.

Dans ces deux chansons, le contact entre un humain et un ou plusieurs ours marque l'accès de cet humain à un statut ou des pratiques représentées comme enviables et sources de positif. Dans le premier cas, le rapport à l'ours illustre un rite de passage où pour transcender sa condition d'humain, l'homme doit se mesurer à l'ours et le surpasser. Dans le cas de « Midsummer Night »⁷⁴⁸, les « ours sauvages » jouent un rôle similaire à celui des loups en tant que symboles de communion avec la nature. Ici, l'entourage des ours semble contribuer aux connaissances chamaniques du narrateur intradiégétique. Ainsi, tout en étant des représentants du monde sauvage, c'est en les côtoyant que ce personnage acquiert une partie d'un savoir issu d'une tradition culturelle humaine qu'est le chamanisme. L'ours chez Korpiklaani a donc plusieurs fonctions car il est un symbole important du monde « sauvage », loin de toute société, et il tient également un rôle important dans l'acquisition de savoirs et dans la réalisation de pratiques humaines liées à la tradition païenne et chamanique finnoise.

Le lien entre ours et chamanisme a également été représenté visuellement dans la vidéo du single « Forsen »⁷⁴⁹ (Le Rapide) du groupe Finntroll⁷⁵⁰. Elle met en scène un personnage masculin s'installant au bord d'un rapide de l'autre côté duquel se trouve une gravure ou une peinture rupestre. Ce personnage, que l'on peut identifier comme un chamane, du fait du tambour qui est accroché à sa taille et des pouvoirs dont il est doté, effectue un rituel au cours

⁷⁴⁵ LÖNNROT, Elias, *Le Kalevala*, *op. cit.*, p. 601.

⁷⁴⁶ PENTIKÄINEN, Juha, LE FOULON, Marie-Laure, *op. cit.*, pp. 144–147.

⁷⁴⁷ Korpiklaani, « Midsummer Night », *Tales Along this Road*, Napalm Records, 2006.

⁷⁴⁸ Korpiklaani, « Midsummer Night », *Ibid.* Encyclopaedia Metallum, « Tales Along this Road », https://www.metal-archives.com/albums/Korpiklaani/Tales_Along_This_Road/112248 (page consultée le 21/08/2022).

⁷⁴⁹ Finntroll, « Forsen », *Vredesvävd*, Century Media Records, 2020.

⁷⁵⁰ KOIVISTOINEN, Jessica, Century Media Records, *FINNTROLL - Forsen (OFFICIAL VIDEO)*, <https://youtu.be/ew6syPV1ZOY> (page consultée le 07/08/2020).

duquel il se sépare d'une partie de sa personne. Cet acte est représenté dans la vidéo par l'apparition puis le détachement de l'ombre du personnage qui est une version décharnée de celui-ci, ne portant uniquement que les bois de cerfs sur sa tête, comme les porte son propriétaire. Cette ombre tombe dans le rapide puis se laisse porter par le courant et se transforme ensuite en divers animaux dont les caractéristiques physiques lui permettent d'atteindre sa destination, un arbre immense grâce auquel l'ombre semble obtenir des connaissances. Au cours de ce voyage surnaturel, l'ombre traverse une grotte où elle se fait attaquer par des créatures inspirées de celles dessinées dans l'art rupestre et atteint avec difficulté une rive où elle n'a plus qu'une forme de squelette. C'est après s'être posé un crâne d'ours sur la tête afin de se transformer en cet animal qu'elle parvient à traverser le dernier rapide qui la sépare de son but et à reprendre sa forme décharnée. L'ours joue donc un rôle important dans cette vidéo puisque c'est grâce à cette forme que le chamane, sous sa forme d'ombre atteint finalement son but.

4.3.3.2 Emblème de la défense d'une « finlandité originelle »⁷⁵¹

L'ours est également mentionné dans des chansons mettant en scène les derniers instants de la culture païenne face à ce que les groupes décrivent comme les violents évangélistes étrangers. Dans ce cas, l'animal sert d'une part d'idéal de férocité à atteindre, prouvant l'investissement total dans la défense de cette tradition et, d'autre part, de symbole des valeurs à défendre.

Dans la chanson « Victory Song »⁷⁵² (Chant de [la] Victoire) du groupe Ensiferum l'auditeur est placé au centre de l'action, au moment même où un combat a lieu. Ainsi, après une introduction où le narrateur explique que des envahisseurs venant d'un royaume sombre s'apprêtent à attaquer de nuit un village païen, l'auditeur est amené en plein cœur de la bataille et entend alors un chœur masculin et le chanteur soliste lancer les ordres suivants :

Combattez, combattez, avec la rage d'un ours...
Défendez, notre terre natale...
Écrasez, chaque ennemi...
Et scellez, notre victoire...

⁷⁵¹ L'expression « finlandité originelle » du titre de cette section est placée entre guillemets car elle reprend une manière de comprendre et de construire la finlandité qui est propre au contenu du corpus. Il n'est nullement question pour nous de soutenir cette vision du sujet.

⁷⁵² Ensiferum, « Victory Song », *Victory Songs*, Spinefarm Records, 2007.

Fight, fight with the rage of a bear...
Defend, our homeland...
Crush, crush every enemy....
And seal, our victory...⁷⁵³

L'ours est donc modèle et symbole de ces guerriers et c'est en suivant son exemple qu'il sera possible de continuer à entretenir ce lien avec lui, au sein de la « terre natale ». Dans « Victory Song »⁷⁵⁴, la finlandité est construite à travers divers éléments et apparaît par conséquent comme fantasmée. Le groupe se sert donc de l'image de l'ours certainement inspiré par la tradition culturelle finlandaise en rapport avec l'animal pour illustrer la défense d'une terre natale. À ce stade de la chanson, il n'est pas évident que le groupe fasse référence à la Finlande mais elle contient un passage acoustique où un couplet est chanté par un chœur en finnois et où sont mentionnés « Les héros du nord lointain »⁷⁵⁵. Ainsi, la terre natale nommée dans le couplet cité est associée à des caractéristiques linguistiques et géographiques finlandaises. Pour autant, le fait de combiner les deux langues, anglais et finnois, et de parler d'une « terre natale » située dans un « nord lointain » et défendue contre un envahisseur monothéiste⁷⁵⁶, évoque un récit déformé de la christianisation de la Finlande et qui sera abordé plus en détails dans la partie consacrée à l'histoire.

Ce schéma est également très visible chez Moonsorrow, notamment dans la chanson « Rauniolla »⁷⁵⁷ (Sur les Ruines) où l'ours joue un rôle important en tant que symbole des traditions culturelles païennes finnoises et symbole de leur défense contre le monothéisme, ici le christianisme⁷⁵⁸ comme l'illustrent ces deux couplets :

La lance du chasseur d'ours
s'élève maintenant contre la langue du serpent
et transperce le cœur ignoble

[...]

L'image d'une hache sur la poitrine

⁷⁵³ Ensiferum, « Victory Song », *Ibid.* Encyclopaedia Metallum, « Victory Songs », https://www.metal-archives.com/albums/Ensiferum/Victory_Songs/141547 (page consultée le 21/08/2022).

⁷⁵⁴ Ensiferum, « Victory Song », *op. cit.*

⁷⁵⁵ « urhot kaukaisen pohjolan », Ensiferum, « Victory Song », *op. cit.* Encyclopaedia Metallum, « Victory Songs », *op. cit.*

⁷⁵⁶ Comme l'indique le premier couplet, consacré à la description de l'ennemi qui veut faire s'agenouiller les protagonistes devant « un nouveau dieu », « *To make them kneel for a new god* », Ensiferum, « Victory Song », *op. cit.* Encyclopaedia Metallum, « Victory Songs », *op. cit.*

⁷⁵⁷ Moonsorrow, « Rauniolla », *Kivenkantaja*, Spikefarm Records, 2003.

⁷⁵⁸ L'ennemi est en effet porteur d'une « croix en bois » ou « *puiseen ristiin* ». Moonsorrow, « Rauniolla », *Ibid.* Encyclopaedia Metallum, « Kivenkantaja », <https://www.metal-archives.com/bands/Moonsorrow/89> (page consultée le 21/08/2022).

Se battant à la manière d'un ours
La force d'Ukko dans le coeur
Déjà le dernier tombera

*Keihäs karhunkaatajan
vastaan käärmeieltä nyt nousee
ja iskee läpi kurjan sydämen.*

[...]

*Kirveenkuva rinnalla
karhun lailla taistellen,
Ukon voima sydämessä
vielä kaatuu viimeinen.⁷⁵⁹*

Le fait d'être apte à la chasse à l'ours signifie donc ici une certaine aptitude au combat, dans un affrontement présenté comme difficile. De plus, le fait que le chasseur ait à se détourner de son activité d'origine pour devenir un combattant souligne un peu plus l'incongruité de cette bataille. Enfin, le second couplet cité construit en quelques lignes l'image de ce guerrier païen. Il possède donc des attributs visuels liés aux croyances finnoises tels que la « hache » sur sa poitrine, attribut du dieu suprême Ukko⁷⁶⁰, dont il a aussi la force, et combattant avec l'ardeur d'un ours, jusqu'à son dernier souffle, pour ses traditions.

Ainsi, les groupes Ensiferum et Moonsorrow construisent, à travers l'image de l'ours, un symbole de la défense et d'un idéal païen ancré dans l'histoire culturelle finnoise. L'aspect historique et culturel sera analysé plus en détail dans la partie dédiée mais nous pouvons noter ici comment la nature, alors qu'elle est souvent présentée comme en opposition à la société humaine, est également utilisée dans la construction d'une forme de finlandité qui se veut liée à une tradition culturelle humaine.

⁷⁵⁹ Moonsorrow, « Rauniolla », *op. cit.* Encyclopaedia Metallum, « Kivenkantaja », *op. cit.*

⁷⁶⁰ Dans les croyances finnoises, Ukko était considéré comme la divinité la plus puissante. SIIKALA, Anna-Leena, *Mythic Images and Shamanism : a Perspective on Kalevala Poetry*, Helsinki, Suomalainen tiedeakatemia, 2002, p. 203.

4.3.3.3 Symbole de férocité, d'ardeur au combat

L'ardeur au combat et l'agressivité de l'animal forment un motif récurrent dans ce corpus. Que ce soit chez Korpiklaani, chez Ensiferum ou chez Moonsorrow, l'ours est mis en scène dans un contexte violent, où il faut le battre ou se battre comme lui.

Dans une autre chanson de Moonsorrow intitulée « Kylän Päässä »⁷⁶¹ (Le village lointain), l'ours est associé à la guerre d'une manière plus indirecte mais tout aussi révélatrice :

Il y a longtemps au bout du village deux garçons sont nés,
Deux héritiers du dieu de la guerre couverts par des peaux d'ours.

*Kauan sitten kylän päässä syntyi kaksi poikaa,
kaksi perillistä sodanjumalan karhuntajoihin verhotun.*⁷⁶²

Être associé à l'ours, s'identifier à lui par le fait de se vêtir de sa peau, c'est s'approprier ses qualités au combat. Cependant, comme le montre la première ligne de cette citation, ce type de rapport à l'ours est inscrit dans des contextes narratifs relativement uniformes. Il s'agit dans tous les cas présentés ici de construire des images d'un passé lointain ou de le ramener dans le présent en perpétuant des rites anciens, comme le raconte par exemple Korpiklaani. L'ours est alors inscrit dans une certaine forme de passé mythifié ou qui est en rapport direct avec les mythes, les croyances et les pratiques d'un temps ancien, que des groupes essaient de reconstruire.

Même si cela n'a été que brièvement mentionné dans cette chanson, cet aspect de l'identification à l'ours, par le fait précis de porter sa peau, a également été remarqué en dehors de la Finlande, plus précisément dans le metal scandinave, par Manea, notamment chez le groupe norvégien Einherjer.⁷⁶³ Elle analyse ce phénomène dans un contexte extrêmement similaire où l'histoire est mélangée à la mythologie locale, afin de construire une identité basée sur un passé idéalisé. C'est donc un mécanisme qui n'est pas typique du metal finlandais, mais qui semble trouver un ancrage commun à la région nordique.

Noumena est la seule exception de ce corpus où, dans une représentation visuelle de l'ours, l'animal n'est pas associé à une histoire culturelle, mais uniquement au fait d'être un animal

⁷⁶¹ Moonsorrow, « Kylän Päässä », *Voimasta ja Kunniasta*, Spikefarm Records, 2001.

⁷⁶² Moonsorrow, « Kylän Päässä », *Ibid.* Encyclopaedia Metallum, « Voimasta ja Kunniasta », https://www.metal-archives.com/albums/Moonsorrow/Voimasta_ja_kunniasta/370 (page consultée le 21/08/2022).

⁷⁶³ MANEA, Irina-Maria, *Valhalla rising: the construction of cultural identity through norse myth in scandinavian and german pagan metal*, op. cit., pp. 149,159.

féroce. En effet, sur la couverture de leur album *Myrrys*⁷⁶⁴ (Vacarme), seule est présente une créature aux traits d'ursidé rugissant, semble-t-il, avec puissance, découvrant de nombreux crocs à la taille démesurée et dont la férocité peut se lire dans ses yeux rouge vif, dont la couleur est également rappelée par les nuances utilisées en arrière-plan.

*Figure 31 : Noumena, LEHTONEN, Otto, Myrrys, Haunted Zoo Productions, 2017.*⁷⁶⁵

Bien que l'image ne donne en elle-même que peu d'indices sur l'existence d'un lien avec une forme de finlandité, le titre de l'album en finnois, visible sur cette couverture, a une importance significative puisque c'est le premier album du groupe portant un nom en finnois. C'est également le premier album de Noumena à ne contenir que des chansons en finnois. En outre, le groupe, sur son site internet présente cet album comme suit :

« Myrrys » dépeint une image d'un paysage mental rempli avec la contradiction du désespoir nordique. Le titre de l'album « Myrrys » (vieux finnois) fait référence au raffut, au tumulte ou au vacarme. Jusque-là, Noumena s'en était tenu à l'anglais comme langue pour les paroles, mais les thèmes de l'album comprenant la nature et l'héritage culturel finlandais, ainsi que des histoires intimes requéraient l'usage du finnois.⁷⁶⁶

⁷⁶⁴ Noumena, LEHTONEN, Otto, *Myrrys*, Haunted Zoo Productions, 2017.

⁷⁶⁵ Source de l'image : Encyclopaedia Metallum, « Myrrys », <https://www.metal-archives.com/albums/Noumena/Myrrys/640221> (page consultée le 08/10/2022).

⁷⁶⁶ Noumena, « Band », <https://www.noumena.info/band.php> (page consultée le 06/08/2020).

Il est donc intéressant de noter que c'est l'ours qui a été choisi pour représenter visuellement des thématiques si intimes que le groupe a choisi de les évoquer dans sa langue natale.

Une approche similaire semble avoir été choisie pour l'album *Anima*⁷⁶⁷ dont le nom est certes latin mais dont le premier single, « Saatto »⁷⁶⁸ (Procession), est chanté en finnois. Tant sur la pochette⁷⁶⁹ de l'album que sur l'image animée qui sert de support à la vidéo⁷⁷⁰, nous pouvons voir un ours étendu dans une clairière entourée de conifères et éclairée par un ciel étoilé où brille une lune rougeâtre.

*Figure 32 : Noumena, PITKÄLÄ, Esa, RIKALA, Tiina, Anima, Haunted Zoo Productions, 2020.*⁷⁷¹

La couverture d'*Anima* diffère donc de celle de *Myrrys* dans le choix de l'émotion représentée. Les paroles présentes sur la vidéo de « Saatto »⁷⁷² semblent indiquer qu'il est question ici de la mort, laissant penser que cet ours que l'on voit étendu et immobile est, comme le « je » de la chanson, mort. Il n'y est donc plus question d'agressivité, de mouvement et de bruit mais, semble-t-il de silence et d'immobilité au sein d'un cadre naturel possiblement finlandais,

⁷⁶⁷ Noumena, PITKÄLÄ, Esa, RIKALA, Tiina, *Anima*, Haunted Zoo Productions, 2020.

⁷⁶⁸ Noumena, « Saatto », *Anima*, Haunted Zoo Productions, 2020.

⁷⁶⁹ PITKÄLÄ, Esa, RIKALA, Tiina, Noumena, *op. cit.* Noumena, « Band », *op. cit.*

⁷⁷⁰ RIKALA, Tiina, PITKÄLÄ, Esa, noumenaofficial, *NOUMENA - Saatto (Official Lyric Video)*, 2020, <https://youtu.be/sjGz0t8ckCk> [vidéo en ligne consultée le 06/08/2020].

⁷⁷¹ Source de l'image : Encyclopaedia Metallum, « Anima », <https://www.metal-archives.com/albums/Noumena/Anima/867973> (page consultée le 08/10/2022).

⁷⁷² RIKALA, Tiina, PITKÄLÄ, Esa, noumenaofficial, *Ibid.*

comme le suggère l'utilisation du finnois et la présence d'une forêt de conifères entourant cet ours.⁷⁷³

Le point de jonction existant donc entre les textes et les pochettes d'albums étudiés apparaît dans la construction d'une identité inscrite dans une tradition culturelle où l'ours tient une place importante. En lien avec l'esthétique metal, c'est l'identification à la férocité de l'animal et au danger qu'il représente qui est soulignée. Cette caractéristique rappelant notamment elles attribuées au loup, la section suivante met en parallèle les deux animaux.

4.3.3.4 L'ours et le loup en tant que duo

Plusieurs groupes associent l'ours et le loup dans leurs paroles, montrant alors une similarité dans des rôles donnés à ces deux animaux.

Dans sa chanson « Loitsi »⁷⁷⁴, que l'on peut traduire par 'Incantait'⁷⁷⁵, le groupe Wyrd place l'ours et le loup au même niveau puisque le narrateur qui fait ces incantations transforme des hommes en ces deux animaux⁷⁷⁶. Bien qu'il n'y ait pas de raison donnée à cette transformation, il est intéressant de noter le choix et la mise en parallèle de ces deux mammifères.

Le groupe Korpiklaani identifie également l'humain à l'ours et au loup dans la chanson « Korpiklaani »⁷⁷⁷ (Clan de la Région Reculée), cette fois cependant entourés par d'autres animaux :

J'ai des mains d'ursidés
Les connaissances développées du lynx
La musique [est] arrivée des cornus/cervidés
La course par les tendons du loup.

*Miul'on kourat kontioisen,
Tarkka tieto ilvekseltä,
Soitto saapunt' sarwekkaalta,
Juoksu suen jäntereistä.*⁷⁷⁸

⁷⁷³ Un oiseau est également présent sur l'image, cependant, il est difficile d'en donner une lecture sûre. Parce qu'il semble s'envoler depuis l'ours et en lien avec le titre de l'album « Anima », il est seulement possible de supposer qu'il représente l'âme, l'esprit de cet ours.

⁷⁷⁴ Wyrd, « Loitsi », *Rota*, Omvina, 2005.

⁷⁷⁵ « Loitsi » est la forme à l'imparfait de la troisième personne du singulier du verbe « loitsia », 'faire des incantations'.

⁷⁷⁶ « Miehet susiksi ja karhuiksi loitsi », 'Je change des hommes en loups et en ours'. Wyrd, « Loitsi », *op. cit.* Encyclopaedia Metallum, « Rota », <https://www.metal-archives.com/albums/Wyrd/Rota/74917> (page consultée le 21/08/2022).

⁷⁷⁷ Korpiklaani, « Korpiklaani », *Tales Along this Road*, Napalm Records, 2006.

⁷⁷⁸ Korpiklaani, « Korpiklaani », *Ibid.* Encyclopaedia Metallum, « Tales Along this Road », *op. cit.*

Une fois de plus, nous sommes face à un exemple clair de construction d'identité. En effet, cette chanson porte le nom du groupe, définissant ainsi l'image que le groupe cherche à donner de lui-même. Il est par conséquent intéressant de voir que cette construction d'identité passe par des comparaisons entre l'humain et d'autres animaux dont l'ours et le loup font partie. En outre, il est à noter que, pour l'ours et le loup, ce sont des capacités ou des attributs physiques de ces deux animaux qui sont associés au narrateur. D'un autre côté, les cornus ou cervidés, cités en utilisant une ancienne orthographe du mot « sarvi », (corne, bois), et le lynx sont les vecteurs d'éléments liés au domaine cognitif. Cette distinction entre les animaux implique par conséquent un type d'identification spécifique aux deux prédateurs. Ce sont justement leurs capacités physiques, plus développées que celles de l'humain, qui sont recherchées et l'identification à ces deux animaux souligne davantage ce besoin.

Alors qu'ils sont présentés comme les symboles d'une tradition culturelle et d'une forme d'identité chez la plupart des groupes analysés jusqu'ici, Kotiteollisuus, dans sa chanson « Sulje Silmäni »⁷⁷⁹ (Ferme mes yeux), semble annoncer la fin de cette charge symbolique attribuée à l'ours et au loup :

J'ai les gencives du loup,
la tête de l'ours sous le bras
à qui les offrirai-je
toute cette rage
ça n'a plus d'effet sur quoi que ce soit

*Minulla suden ikenet,
karhun pää kainalossa
kenelle antaisin
kaiken tämän raivon
se ei vaikuta mihinkään*⁷⁸⁰

Les couplets précédents de cette chanson montrent une critique de la société de consommation où « Satan nous surveille depuis les panneaux publicitaires lumineux des centres commerciaux »⁷⁸¹. Juste avant de mentionner l'ours et le loup, le narrateur s'adresse à un « dieu du fleuve circulaire »⁷⁸², que l'on peut tout à fait associer au monde des morts finnois qui est parfois présenté comme une île séparée du monde des vivants par un cours d'eau.⁷⁸³ Il demande

⁷⁷⁹ Kotiteollisuus, « Sulje Silmäni », *Eevan Perintö*, Megamania, 1999.

⁷⁸⁰ Kotiteollisuus, « Sulje Silmäni », *op. cit.* Encyclopaedia Metallum, « Eevan Perintö », https://www.metal-archives.com/albums/Kotiteollisuus/Eevan_perint%C3%B6/54769 (page consultée le 07/07/2022).

⁷⁸¹ Kotiteollisuus, « Sulje Silmäni », *op. cit.* Encyclopaedia Metallum, « Eevan Perintö », *op. cit.*

⁷⁸² Kotiteollisuus, « Sulje Silmäni », *op. cit.* Encyclopaedia Metallum, « Eevan Perintö », *op. cit.*

⁷⁸³ ANTONEN, Veikko, « The Sampo as a Mental Representation of the Mythic Origin of Growth : Towards a New Comprehensive Theory », dans FROG, SIIKALA, Anna-Leena, STEPANOVA, Eila (éds.), *Mythic Discourses : Studies in Uralic Traditions*, Helsinki, Finnish Literature Society, p.178, <http://dx.doi.org/10.21435/sff.20> (page consultée le 07/07/2022).

à cette divinité de fermer ses yeux, reprenant ainsi le titre de la chanson, signe manifeste de son renoncement à la vie dans cette société dans laquelle il ne se retrouve pas. Nous pouvons en déduire que les gencives de loup et la tête d'ours, en ayant perdu leur puissance symbolique, incarnent ici le déclin de l'héritage culturel finnois païen. Les paroles de Kotiteollisuus remplissent par conséquent deux rôles : d'une part elles dénoncent cette disparition, ce qui est appuyé par le désir du narrateur d'en finir avec cette vie, et d'autre part, elles font revivre cette culture en la mettant en scène et en alertant sur sa disparition imminente.

Dans cette section, nous avons mis en lumière la manière dont le loup et l'ours sont mentionnés dans des réflexions sur l'humain, qu'il soit en quête de capacités physiques nouvelles ou qu'il regrette une évolution de la société. Les groupes les représentent en identifiant à eux des humains et en faisant des symboles d'une société ancienne, plus simple et moins néfaste que la société moderne. À nouveau, nous pouvons établir un parallèle entre ces observations et celles faites par Manea sur les paroles du groupe norvégien Einherjer. Dans le texte qu'elle cite, nous retrouvons l'association entre loup et ours qui permet de construire une identité que Manea associe notamment à la scène *black metal*.⁷⁸⁴ Pour autant, si l'on regarde les sous-genres auxquels les groupes cités à propos de l'ours sont rattachés, nous pouvons observer quelques nuances entre Noumena qui qualifie la majorité de sa discographie de « *melodic death metal* »⁷⁸⁵, Korpiklaani qui se revendique comme étant un groupe de « *folk metal* »⁷⁸⁶, en passant par Moonsorrow qui décrit sa musique comme étant du « *pagan metal* » avec des influences de « *folk music* » et « *black metal* »⁷⁸⁷. Le motif du duo entre ours et loup semble donc avoir dépassé les limites d'un seul sous-genre, tout en conservant une certaine uniformité dans le fait de participer à des constructions d'identités inscrites dans une zone géographique et culturelle donnée.

4.3.3.5 Considérations conclusives

L'ours est donc mentionné dans des contextes similaires au loup, que ce soit pour évoquer une forme d'harmonie avec la nature ou avec une tradition culturelle ancienne, au point d'être parfois associé à celui-ci dans certaines chansons. Cependant, quelques éléments différents et

⁷⁸⁴ MANEA, Irina-Maria, *Valhalla rising : the construction of cultural identity through norse myth in scandinavian and german pagan metal*, op. cit., pp. 149–159.

⁷⁸⁵ Noumena, « Band », <http://www.noumena.info/band.php> (page consultée le 22/10/2020).

⁷⁸⁶ Korpiklaani, « Band », https://korpiklaani.com/?page_id=15 (page consultée le 22/10/2020).

⁷⁸⁷ Moonsorrow, « Biography », http://moonsorrow.com/?page_id=9 (page consultée le 22/10/2020).

orientent potentiellement vers une représentation plus typique à la scène finlandaise de cet animal.

Tout d'abord, bien que les récits dans lesquels l'ours est mentionné soient proches de ceux mettant le loup en scène, il est rare de trouver des références à l'ours où il n'y a pas de lien perceptible avec la Finlande, là où, dans des cas comme ceux de Sonata Arctica, Stam1na ou Mokoma pour le loup, il est parfois plus difficile de situer le récit plus précisément que dans un cadre nordique, même si le choix de la langue finnoise chez les deux derniers puisse être considéré comme un indice à cet égard.

De plus, l'ours est plus communément reconnu comme un animal emblématique de l'histoire culturelle finlandaise. Cela a pour conséquence, pour un auditoire connaissant le statut de l'ours dans la culture finlandaise, d'associer de manière plus automatique un récit mentionnant un ours à une construction ou une représentation de finlandité.

Une autre différence notable se situe dans le fait qu'il n'y ait pas, dans ce corpus, de remise en question de l'humain et de la société à travers une identification à l'ours, comme décrit pour le loup. L'ours n'est pas décrit comme un danger dont tout le monde doit se méfier. Pour autant, s'identifier à l'ours, dans les cas présentés ici, revient notamment à mettre en scène un potentiel de dangerosité contre toute personne s'opposant à la tradition culturelle défendue ou célébrée.

Il est également intéressant de constater qu'il existe un gain récent d'intérêt pour l'ours du point de vue visuel comme l'illustrent les couvertures d'album de Noumena⁷⁸⁸ et la vidéo de Finntroll⁷⁸⁹, marquant, possiblement, une évolution de la construction de la finlandité à travers le rapport à cet animal, là où le loup est, du point de vue visuel moins présent qu'au début des années 2000 notamment.

Si nous avons pu constater que l'ours est souvent représenté dans des formes de récits similaires, en dehors du cas de Noumena, les sous-genres de metal qui y font référence sont aussi plus restreints que pour le loup, se contenant principalement à des sous-genres proches tels que le *folk-* ou le *pagan* metal. Ainsi, bien que la représentation de l'ours semble évoluer depuis ces deux dernières années, définir le rapport à l'ours comme une singularité de la scène finnoise serait tirer une conclusion encore trop généraliste et trop hâtive. Néanmoins, cette analyse de l'ours permet de considérer les représentations de l'animal comme un marqueur important dans

⁷⁸⁸ PITKÄLÄ, Esa, RIKALA, Tiina, Noumena, *op. cit.* Noumena, « Band », <https://www.noumena.info/band.php> (page consultée le 06/08/2020).

⁷⁸⁹ KOIVISTOINEN, Jessica, Century Media Records, *op. cit.*

certaines formes de construction de finlandité soulignant principalement une volonté de maintenir un lien avec un passé païen.

4.3.4 Conclusion partielle

Dans ce chapitre consacré à l'analyse des rapports humains au reste du règne animal, nous avons étudié la question des bêtes et des animaux, les références au loup et à l'ours.

Dans le premier sous-chapitre nous avons mis en lumière la manière dont les notions « bête » et « animal » permettent aux groupes de questionner les relations entre humains et le rapport compétitif de ceux-ci à la nature. Bien que les bêtes et les animaux ne soient pas mis en scène dans des récits explicitement ancrés dans un espace ou un domaine culturel finlandais, leur représentation est notable dans un large éventail de notre corpus, indiquant que la manière de construire des identités à travers ces sujets est commune à la scène metal finlandaise.

Dans le second sous-chapitre nous avons montré qu'à travers diverses comparaisons au loup, les groupes mesurent ou identifient l'humain à celui-ci, soulignant notamment la bestialité et la cruauté humaines. Il symbolise de plus un ailleurs, une échappatoire loin de la société et des impératifs sociaux actuels jugés artificiels et responsables de la perte de la vraie nature humaine. Enfin, le loup est dépeint comme un représentant des croyances païennes nordiques auxquelles les groupes se rattachent en s'identifiant par exemple à cet animal. Nous avons suggéré à ce sujet que, bien que ce dernier phénomène soit visible dans d'autres textes de metal nordique, la particularité finlandaise réside dans l'ancrage géographique ou culturel en Finlande ainsi que dans une présence de l'animal dans des sous-genres de metal variés.

Par l'étude des références à l'ours, nous avons observé que ses conditions de représentations sont souvent similaires à celles du loup. Il sert à évoquer une certaine harmonie avec la nature ainsi qu'avec une tradition culturelle passée. Pour autant, l'ours semble être davantage une spécificité finlandaise. En outre, tandis que les groupes s'identifient au loup pour questionner les sociétés et les valeurs humaines, l'identification à l'ours a davantage pour but de chercher une ressemblance avec celui-ci. L'ours est également un symbole de l'apologie du paganisme faite par des groupes de notre corpus. Enfin, bien que présent dans moins de sous-genres que le loup, il reste un marqueur important de la volonté de conservation d'un contact avec un passé païen ou, plus trivialement, l'idée que les groupes se font de celui-ci.

Tout en se focalisant sur les animaux et les bêtes, le loup ou l'ours, les groupes de notre corpus remettent directement en question à la fois les sociétés et les valeurs humaines ou cherchent, plus simplement, à s'évader hors de celles-ci le temps d'une chanson. Il y a donc un intérêt significatif pour la question de l'humain et de sa place dans la nature en tant qu'égal, rival, élève ou danger pour la faune. Des particularités liées à la scène finlandaise montrent également une autre facette du rapport à la nature dans les constructions d'identité. Tandis que les paysages ou le climat finlandais et nordiques sont utilisés comme des expressions métaphoriques de l'expérience humaine, les personnages humains s'identifient directement aux animaux et s'approprient par conséquent leurs caractéristiques.

4.4 Conclusion Partie 4

Cette partie dédiée à la nature avait pour objectif de déterminer et de comprendre comment des formes de finlandités ont été construites dans notre corpus en faisant référence à ce sujet. Pour cela, nous nous sommes focalisés sur deux ensembles thématiques qui sont les plus exploitées dans notre corpus : à savoir la géographie, les paysages ainsi que le climat d'un côté et le monde animal non humain de l'autre.

Assurément, le rôle important de la nature vis-à-vis des constructions de finlandités est rendu extrêmement visible dans notre corpus. Nous avons également observé que les finlandités construites en lien avec la nature s'inscrivent dans des espaces géographiques souvent déterminés en tant que nordiques ou finlandais. Ces espaces sont représentés par les groupes comme des lieux de vie mais aussi de mort où les conditions climatiques extrêmes sont dangereuses, impliquant par conséquent une certaine ténacité des personnes peuplant ces espaces. Autre élément évident, l'ancrage dans un espace naturel défini entraîne dans plusieurs textes une vision explicitement politisée de la finlandité où la vie dans le Nord ou en Finlande permet de se distinguer de diverses formes d'altérités.

La proximité avec la nature s'illustre également dans notre corpus par la présence remarquable de la forêt dans les paroles et les visuels. Elle est un lieu de répit et de repos loin des bruits et des pressions du monde humain mais c'est aussi un lieu de solitude qui n'est pas toujours choisie. La forêt permet également de localiser les récits et donc les constructions d'identité

dans des paysages lacustres bordés d'espaces boisés caractéristiques de l'imaginaire de la Finlande. Elle est également un lieu de mise en scène de diverses formes de folklore et de paganisme, auquel cas elle symbolise le mythe d'une nature « sauvage », qui n'aurait pas ou peu été modifiée par l'humain et avec laquelle, au contraire, il vivrait en harmonie à travers ces pratiques anciennes.

Enfin, le lien avec la nature est aussi représenté par la référence aux saisons comme miroirs ou métaphores d'un large éventail de sentiments humains. Parmi ceux-ci, nous avons abordé la crainte ou la quête de la mort associée aux hivers longs et rigoureux, l'embrasement des sentiments comparé à l'embrasement des arbres à l'automne ou encore la recherche parfois vaine de la lumière des beaux jours synonyme d'un retour à une vitalité perdue.

Le chapitre consacré aux relations aux liens avec les animaux non-humains montre un besoin principal de questionner l'humain, ses valeurs morales et les sociétés. Les animaux servent alors d'idéaux, de points de repères ou de comparaison. Ceux auxquels les groupes font référence, s'identifient ou se comparent le plus sont le loup et l'ours. Bien que ce type de relation aux animaux non-humains soit également remarqué et étudié chez des groupes de metal étrangers, l'étude de notre corpus a permis d'identifier des particularités finlandaises. Tandis que le loup est par exemple une particularité du metal extrême dans la scène norvégienne, il est présent dans des sous-genres variés de notre corpus. La mention de l'ours apparaît quant à elle apparaît comme une spécificité finlandaise, de même que le besoin de se comparer à lui.

Les animaux incarnent dans notre corpus une nature distante des sociétés humaines, par l'évocation de laquelle tout symbole de la modernité est fui ou remis en question. À travers eux, nous avons pu identifier une quête de construction d'identité qui apparaît dans les textes comme plus simple, dénuée d'artifices, et fortement associée à l'idée de liberté vis-à-vis d'impératifs moraux et sociaux. Cependant, alors que les groupes cherchent à s'éloigner de ce qu'ils définissent comme humain et qui leur est indésirable pour se construire une identité plus en adéquation avec leur vision de la nature, ils replacent par la même l'humain dans cette nature et au sein même du règne animal, en soulignant notamment son danger et sa brutalité potentiels. L'humain est alors dépeint selon l'image que les groupes donnent de prédateurs comme le loup ou l'ours.

À la suite de l'analyse de ces deux ensembles thématiques, nous pouvons conclure que, dans notre corpus, la nature offre une forme d'échappatoire ou d'alternative sociale, géographique et temporelle. Le rapport que les groupes entretiennent avec celle-ci est d'une part romancée voire idéalisée et d'autre part notablement influencé par le romantisme national.

Dans la troisième et dernière partie d'analyse de notre travail, nous orientons notre analyse sur des sujets plus réalistes et ancrés dans une temporalité plus récente en nous focalisant sur des discussions sociales parmi lesquelles les groupes évoluent et auxquelles ils participent à travers leurs textes.

5 Discussions contemporaines : des genres aux questionnements sociaux et environnementaux

5.1 Introduction

Dans cette dernière partie d'analyse, nous traitons des sujets plus directement liés au monde dans lequel les groupes évoluent. Pour cela, nous analysons dans un premier chapitre les constructions et les représentations de genres et dans un second les évocations, les questionnements et les critiques adressées aux sociétés contemporaines. Il est évident que les discussions à propos des genres font entièrement partie des préoccupations contemporaines. Pour autant, leur traitement est suffisamment vaste et versatile pour être traité dans un chapitre distinct d'autres sujets.

Les sujets de ce chapitre ont donc été choisis d'une part pour leur propension à être régulièrement traités dans les textes de notre corpus et également parce qu'ils nous permettent de compléter les observations réalisées dans les deux parties précédentes, offrant ainsi une perspective aussi large que possible sur notre corpus.

5.2 Les constructions et les représentations de genres

Le metal est considéré depuis ses débuts comme fortement marqué par les questions de genres et principalement par celles de masculinités : cette musique populaire est alors décrite comme essentiellement créée par des hommes pour des hommes.⁷⁹⁰ Les travaux de recherche qui soulignent le rôle joué par les questions de genre, de masculinité et de virilité dans le metal sont de plus en plus nombreux, tant du point de vue des artistes et de leurs œuvres que du point de vue des fans. Parce que ces questions alimentent les discussions sur le metal en tant que genre musical ou scène, nous consacrons ce chapitre à l'analyse des genres et de leur rôle dans les constructions de masculinité dans notre corpus.

Ce sujet est si présent dans le metal que, dès 1993, Robert Walser a consacré un chapitre entier à la question de la masculinité, telle qu'elle est construite dans les cultures occidentales, dans son étude sur le heavy metal.⁷⁹¹ Il base alors sa réflexion sur la complexité de mettre en scène

⁷⁹⁰ WEINSTEIN, Deena, *Heavy Metal: The Music and Its Culture*, Cambridge, *op. cit.*, p. 66.

⁷⁹¹ WALSER, Robert, *op. cit.*, pp. 108–136.

une masculinité dans les représentations artistiques, celle-ci entrant en conflit avec le modèle patriarcal occidental, où seules les femmes doivent être l'objet du regard masculin. Il insiste sur l'influence forte du patriarcat, où les dimensions sociale, physique et économique du pouvoir sont les attributs d'une « masculinité obligatoire », sur le discours metal qu'il présente comme une culture permettant de « forger » son genre⁷⁹². Très tôt, la notion de genre est donc considérée comme perceptible et débattue dans les « textes, les sons, les images et les pratiques »⁷⁹³ de la scène metal.

Dans l'édition révisée en 2000 de son analyse sociologique du heavy metal, Deena Weinstein souligne également l'inégalité régnant dans le monde metal, tant entre genres qu'entre ethnies⁷⁹⁴, en décrivant cette scène comme étant le domaine des jeunes hommes blancs.⁷⁹⁵ Elle adopte un point de vue similaire à celui de Walser en associant la notion de pouvoir, qu'elle présente comme un concept inhérent et essentiel au heavy metal, au genre masculin⁷⁹⁶. En outre, elle décrit la place des femmes comme étant identique à celle qui leur est attribuée dans la scène rock, à savoir celle des « groupies », datant l'arrivée d'artistes féminines dans la scène metal dans les années 1980, soit environ 10 ans après la naissance du heavy metal, et les présentant comme n'ayant pas réussi à transcender le rôle féminin d'objet sexuel et se contentent, au mieux, se comporter comme étant « l'un des garçons ». ⁷⁹⁷

Une dizaine d'années plus tard, c'est dans un livre co-édité par la sociologue Rosemary Lucy Hill et Karl Spracklen⁷⁹⁸ que la question des genres est à nouveau traitée. Cette fois, le metal est envisagé comme un mélange complexe d'identités entremêlant le fait d'être outsider tout en se conformant au principe de « masculinité hégémonique »⁷⁹⁹, permettant d'identifier l'une des contradictions du metal concernant la construction et le traitement des genres. Sonia Vasan souligne dans son article paru dans *Heavy Fundamentalisms* à propos des femmes dans la scène death metal, sujet auquel elle a consacré plusieurs travaux de recherche, que dans plusieurs

⁷⁹² WALSER, Robert, *Ibid.*, p. 108

⁷⁹³ WALSER, Robert, *Ibid.*

⁷⁹⁴ WEINSTEIN, Deena, *Heavy Metal: The Music and Its Culture*, *op. cit.*, pp. 63–64.

⁷⁹⁵ WEINSTEIN, Deena, *Heavy Metal: The Music and Its Culture*, *Ibid.*, p. 66. Il est à noter que Weinstein compare dans cet ouvrage la difficulté à se faire accepter entre les femmes et les personnes non blanches. Elle revendique alors, sans fondement scientifique, que les propos racistes ne sont pas aussi présents que les propos qualifiés de « machistes », ce qui, avec le recul que les *metal studies* ont en 2022, apparaît à minima comme contestable, tant sur le fond que sur la forme.

WEINSTEIN, Deena, *Heavy Metal: The Music and Its Culture*, *Ibid.*, p. 67.

⁷⁹⁶ WEINSTEIN, Deena, *Heavy Metal: The Music and Its Culture*, *Ibid.*

⁷⁹⁷ WEINSTEIN, Deena, *Heavy Metal: The Music and Its Culture*, *Ibid.*, pp. 67–68, 211.

⁷⁹⁸ HILL, Rosemary, SPRACKLEN, Karl (éds.), *Heavy Fundamentalisms: Music, Metal and Politics*, Oxford, Inter-disciplinary Press, 2010.

⁷⁹⁹ HILL, Rosemary, SPRACKLEN, Karl, « Introduction », dans HILL, Rosemary, SPRACKLEN, Karl (éds.), *Heavy Fundamentalisms: Music, Metal and Politics*, Oxford, Inter-disciplinary Press, 2010, p. vii.

subcultures musicales dominées par les hommes telles que le heavy metal, le rap, la musique électronique ou encore la scène death metal, les femmes sont majoritairement reléguées au statut de participants de seconde classe⁸⁰⁰. Elle note également que, à l'exemple des observations faites dans des études sur les scènes rap ou hardcore, quelques femmes dans le death metal parviennent à obtenir une certaine légitimité et une certaine reconnaissance de leurs homologues masculins en se conformant aux pratiques masculines de ces scènes et en rivalisant ou en s'imposant d'un point de vue artistique vis-à-vis de ces derniers⁸⁰¹. Ainsi, les chercheurs ont pu constater que, progressivement, les femmes ont réussi à se faire une place dans une culture ainsi que dans ses sous-cultures à l'origine essentiellement masculines et sexistes. Cependant, les femmes se conforment principalement à des règles « androcentriques », qui sont établies par des hommes et, à l'origine, pour des hommes.⁸⁰² De plus, elles perpétuent ces règles notamment en cherchant elles-mêmes à se classer entre « den mothers » (mères poules, cheftaines), soit les vraies amatrices de metal et les « band whores » (putes des groupes), qui ne sont là que par simple attirance sexuelle pour les groupes. Enfin, comme le rappelle Sonia Vasan, même si les femmes évoluent à travers le metal dans une scène sexiste, plusieurs ont fait le choix d'y entrer pour rechercher une forme d'émancipation et de pouvoir, ou *empowerment*, à laquelle elles n'ont pas accès dans la vie de tous les jours⁸⁰³.

Comme présenté dans les deux sous-chapitres suivants, plusieurs travaux ont depuis été publiés concernant les questions de genres ou y faisant au moins brièvement référence, par exemple dans le metal dont le metal finlandais. Nous pouvons citer en exemple ici le docteur en études folkloriques, Mikael Sarelin, qui a consacré notamment sa thèse aux diverses masculinités de la scène black metal finlandaise.⁸⁰⁴ Plus récemment encore, le livre de deux sociologues, Anna S. Rogers et Mathieu Deflem, analyse la perception de la manière des femmes de « faire le genre », « *do gender* » en anglais, à travers des entretiens semi dirigés d'un corpus de femmes et d'hommes⁸⁰⁵. À travers cette étude qui ne se donne pas de limites géographiques, Rogers et Deflem confirment la complexité existant dans le metal concernant les questions de genres.

⁸⁰⁰ VASAN, Sonia, « 'Den Mothers' and 'Band Whores': Gender, Sex and Power in the Death Metal Scene », dans Rosemary, SPRACKLEN, Karl (éds.), *Heavy Fundametalisms: Music, Metal and Politics*, Oxford, Interdisciplinary Press, 2010, p. 70.

⁸⁰¹ VASAN, Sonia, *Ibid.*, p. 70–71.

⁸⁰² VASAN, Sonia, *Ibid.*, pp. 71–73.

⁸⁰³ VASAN, Sonia, *Ibid.*, p. 74.

⁸⁰⁴ SARELIN, Mikael, *Krigaren och transvestiten. Gestaltningar av mörker och maskuliniteter i finländsk black metal*, Turku, Åbo Akademis förlag, 2012, <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-765-683-2>, (page consultée le 13 mars 2020).

⁸⁰⁵ ROGER, Anna S., DEFLEM, Mathieu, *Doing Gender in Heavy Metal: Perceptions on Women in a Hypermasculine Subculture*, Londres / New York, Anthem Press, 2022.

Notre corpus ne présentant pas de personnalités, de narrations faites par des personnes ou des personnages non binaires ou transgenres, leur sujet ne pourra pas être évoqué dans notre analyse. Nous nous concentrerons donc sur les deux seuls types constructions de genres représentées dans notre corpus : les masculinités et les féminités cisgenres.

5.2.1 Des masculinités construites entre *empowerment* et sensibilité

Dans ce sous-chapitre, nous souhaitons montrer la complexité des constructions de masculinités dans notre corpus et la manière dont celles-ci offrent une perspective intéressante concernant les constructions de finlandités évoquées dans notre travail. Pour montrer la versatilité de ce sujet, nous analysons deux aspects en apparence opposés des masculinités construites dans notre corpus, d'une part l'*empowerment* et d'autre part la sensibilité.

5.2.1.1 L'empowerment

La compréhension des constructions de masculinités comme étant variées repose d'une part sur les travaux d'Andy R. Brown,⁸⁰⁶ chercheur notamment focalisé sur la musique populaire, et la musique dans les médias, Niall Scott⁸⁰⁷, philosophe de la culture populaire, ou encore Mikael Sarelin⁸⁰⁸. En effet, ces trois travaux soutiennent l'idée qu'il n'existe pas dans le metal de masculinité monolithique mais une variété de masculinités. En se basant sur des recherches tant qualitatives que quantitatives, Andy R. Brown établit que le metal tend majoritairement à mettre en scène et à célébrer une forme romantique de la culture de la classe ouvrière.⁸⁰⁹ Dans sa conclusion, il fait cependant état des différentes variations musicales, temporelles et spatiales des classes sociales d'où proviennent les fans de metal, avec une prévalence constante du public masculin, ainsi que des classes sociales et des motifs qui sont utilisés dans la construction du

⁸⁰⁶ BROWN, Andy R., « Un(su)Stained Class? Figuring out the Identity of Heavy Metal's Class Demographics », dans BROWN, Andy R., SPRACKLEN, Karl, KAHN-HARRIS, Keith *et al.* (éds), *Global Metal Music and Culture. Current Directions in Metal Studies*, New York, Oxon, Routledge, 2016, pp. 190–206.

⁸⁰⁷ SCOTT, Niall, « The monstrous male and myths of masculinity in heavy metal », dans HEESCH, Florian, SCOTT, Niall, (éds.), *Heavy Metal, Gender, and Sexuality: Interdisciplinary Approaches*, New York, Routledge, pp. 121–130.

⁸⁰⁸ SARELIN, Mikael, *op. cit.*

⁸⁰⁹ BROWN, Andy R., « Un(su)Stained Class? Figuring out the Identity of Heavy Metal's Class Demographics », *op. cit.*, pp. 196–197, 201.

genre musical.⁸¹⁰ L'intérêt du chapitre de Brown pour l'étude du cas finlandais réside dans la mise en avant d'éléments importants des constructions identitaires masculines reposant sur l'intérêt pour la classe ouvrière. En effet, ce sont certaines valeurs qui lui sont associées qui sont mises en avant dans la scène metal comme « l'action, la dureté, l'aptitude physique et la solidarité de groupe ».⁸¹¹ C'est en partant de ce constat que nous souhaitons analyser dans une première section les masculinités construites à travers une forme d'*empowerment*. Afin de ne pas évoquer une fois encore des constructions de guerriers montrant leur puissance et leur valeur dans des récits de combats déjà traitées dans d'autres travaux⁸¹², nous étudions ici deux types d'*empowerment* courants dans notre corpus, l'un construit par une filiation à des hommes décrits de manière très élogieuse et l'autre construit sur la sexualité de personnages masculins. La filiation à une lignée masculine dont le narrateur se montre fier est par exemple illustrée dans « The Son of the Forest »⁸¹³ (Le Fils de la Forêt) d'Eternal Tears of Sorrow :

Les arbres de la nuit silencieuse
 Veulent que je fasse une randonnée
 Nous serons ensemble
 Comme un père et un fils

[...]
 Alors que je suis le chemin
 Jadis parcouru par mes
 Puissants ancêtres

*Trees of the silent night
 Want me to have a hike
 Together we shall be
 Like a father and a son*

[...]
*As I follow the path
 Once roamed by my
 Mighty forefathers*⁸¹⁴

⁸¹⁰ Cette observation est par ailleurs confirmée par d'autres travaux dont GUIBERT, Gêrôme, « Le heavy metal comme cas limite », dans *Volume !*, n°15/2, 2019, <http://journals.openedition.org/volume/6656>, (page consultée le 10 mars 2020).

⁸¹¹ BROWN, Andy R., « Un(su)Stained Class? Figuring out the Identity of Heavy Metal's Class Demographics », *op. cit.*, p. 201.

⁸¹² Voir MANEA, Irina-Maria, *Valhalla rising : the construction of cultural identity through norse myth in scandinavian and german pagan metal*, *op. cit.*, pp. 149–159.

SPRACKLEN, Karl, « 'To Holmgard ... and Beyond': Folk metal fantasies and hegemonic white masculinities », *op. cit.*, pp. 359–377

⁸¹³ Eternal Tears of Sorrow, « The Son of the Forest », *Sinner's Serenade*, X-treme Records, 1997.

⁸¹⁴ Eternal Tears of Sorrow, « The Son of the Forest », *op. cit.* Genius, « The Son of the Forest », <https://genius.com/Eternal-tears-of-sorrow-the-son-of-the-forest-lyrics> (page consultée le 14/07/2022).

Ces paroles présentent plusieurs aspects intéressants concernant la forme de masculinité construite par la chanson. Tout d'abord, le narrateur, se définissant au masculin à travers le substantif « fils », expose ici sa filiation avec la forêt, créant ainsi un lien fort entre lui et la nature et ainsi son statut particulier, hors de la norme. Il n'a alors pas de mère mais bien plusieurs figures paternelles représentées par les arbres dans le premier paragraphe cité. De plus, dans la seconde partie de cet extrait, le narrateur justifie son lien avec le territoire qu'il traverse par le fait qu'il ait déjà été parcouru par sa propre ascendance. Enfin, le choix du mot anglais « *forefathers* » (ancêtres) nous apparaît comme important dans la construction de cette filiation totalement masculine⁸¹⁵ puisque l'anglais possède aussi le mot « *ancestors* » qui n'inclut pas de dimension paternelle.⁸¹⁶ Enfin, ces ancêtres ne sont pas anodins puisqu'ils sont caractérisés par l'adjectif « *mighty* » (puissants) induisant un certain prestige de cette lignée mais aussi de son descendant. Dans cette chanson, le groupe construit donc une masculinité « empouvoirée » par son lien fort et exceptionnel avec la nature ainsi que par le prestige de sa lignée.

Une démarche similaire est également mise en scène dans la chanson de Kalmah intitulée « Seven Swamphony »⁸¹⁷, que l'on pourrait traduire, pour conserver le jeu de mot, par 'Septième Maraisymphonie' :

Septième Maraisymphonie
 Les larmes de [la] mère ont séché
 Manière mortelle de vivre
 Du travail a été fait

Gloire au fils d'un homme qui a hérité de la terre

Seventh Swamphony
Mother's tears have dried
Deadly way to live
Work has been done

*Glory to the Son of a Man who inherited the land*⁸¹⁸

Ce récit comporte cette fois une présence féminine, une mère, qui n'a pour uniques rôles que de saigner et pleurer. Elle n'apporte rien à son fils alors que le père lui apporte la terre. Le lien

⁸¹⁵ Aucune femme ou figure féminine n'est mentionnée dans cette chanson.

⁸¹⁶ Bien que cette préférence puisse s'expliquer par une potentielle traduction littérale du mot finnois « *esi-isät* », littéralement 'pré-pères', mais le finnois possède également « *esivanhemmat* », littéralement 'pré-parents', qui n'a pas de d'implication genrée.

⁸¹⁷ Kalmah, « Seven Swamphony », *Seventh Swamphony*, Spinefarm Records, 2013.

⁸¹⁸ Kalmah, « Seven Swamphony », *op. cit.* Genius, « Seven Swamphony », <https://genius.com/Kalmah-seventh-swamphony-lyrics> (page consultée le 14/07/2022).

entre père et fils est par ailleurs souligné par leur proximité immédiate dans le texte dans le dernier vers de cet extrait. Ici, l'*empowerment* se traduit d'une part avec la filiation mais aussi avec la possession et l'héritage d'une terre sur laquelle du « travail a été fait ». Notons tout de même que, comme le sous-entend le titre de la chanson, l'œuvre de Kalmah comporte un sens certain de la dérision. C'est également visible dans le clip tiré de cette chanson⁸¹⁹ où le chanteur n'hésite pas à grimacer face à la caméra, par exemple à 2 minutes et 35 secondes. Il existe donc une certaine ambiguïté quant au sens à donner aux paroles ici. Pour autant, même si elles sont teintées d'humour, elles reproduisent tout de même fidèlement un phénomène visible ailleurs, comme dans le premier cas évoqué ici.

Ce lien entre puissance masculine et nature révèle également un phénomène intéressant qui semble aller à l'encontre des constructions de genres plus communes, comme décrites notamment par Greg Garrard. En effet, il explique que les femmes sont communément associées à la nature, aux émotions ou encore à la matière, tandis que les hommes sont associés à la culture, à la raison ou à l'immatériel, domaines considérés comme supérieurs à ceux liés au genre féminin établissant de fait la domination du genre masculin sur le genre féminin.⁸²⁰ Comme les cas d'*Eternal Tears of Sorrow* et *Kalmah* le montrent, cette vision de la distribution des genres ne correspond pas à la situation du metal. Cela avait été en partie démontré concernant le black metal par Jesse Taina dans son mémoire en philologie anglaise analysant l'intérêt des mots clés dans la définition des sous-genres de metal.⁸²¹ Dans son corpus, les figures féminines présentées en lien avec la nature sont des figures fantastiques ou mythologiques et sont très souvent associées à la figure maternelle, comme l'illustre l'expression « Mother Nature »⁸²² (Mère Nature). En revanche, les hommes sont représentés, si on les compare aux exemples féminins, par des figures « plus réalistes » et sont alors associés à des thématiques guerrières et leur puissance, ou leur fierté y est mise en avant.⁸²³

Comme nous le montrerons aussi dans la section suivante, le metal pouvant être le terrain d'expression de sentiments et de ressentis intenses, la raison n'y est pas une caractéristique recherchée ni utilisée afin de se démarquer de ce qui est construit comme autre. Il est, au

⁸¹⁹ VIDGREN, Jukka, *SpinefarmRec, Kalmah - Seventh Swamphony*, 2013, <https://youtu.be/RcxlexAJycY> (page consultée le 14/07/2022).

⁸²⁰ GARRARD, Greg, *Ecocriticism*, Abingdon, Oxon, New York, Routledge, 2012, p. 26.

⁸²¹ TAINA, Jesse, *Keywords in heavy metal lyrics : A Data-Driven Corpus Study into the Lyrics of Five Heavy Metal Subgenres*, Helsinki, University of Helsinki, 2014, <http://urn.fi/URN:NBN:fi-fe2014100245018> (page consultée le 14/07/2022).

⁸²² TAINA, Jesse, *Ibid.*, p. 64.

⁸²³ TAINA, Jesse, *Ibid.*

contraire, souvent souhaitable d'être à l'image de la nature, irrationnel, imprévisible, brutal et sauvage. Cela permet de créer une séparation entre soi et la société que l'on critique, de bouleverser l'ordre de celle-ci à travers une attitude qui sort de la norme, bestiale, sauvage et également de construire une forme d'*empowerment* à travers une attitude incontrôlable et imprévisible, à l'image de la nature et du danger qu'elle peut représenter à travers les catastrophes ou certains prédateurs. De ce fait, la nature dans le metal devient alors associée à l'image masculine, comme théâtre de l'expression de la force brute et de la sauvagerie mais aussi comme symbole d'une identité ancrée dans un territoire sauvage et ce depuis des temps immémoriaux.

L'aspect brutal ou sauvage de certaines constructions de masculinités ne s'illustre cependant pas qu'à travers ce motif et continue de s'appuyer sur un autre sujet courant de l'esthétique metal, la sexualité. Ce sujet est traité par les groupes de notre corpus de manière éminemment variée, allant par exemple de sous-entendus dans « El Toro »⁸²⁴ (Le Taureau) de Fear of Domination jusqu'à une mise en scène extrêmement abrupte et choquante pour un public sensible dans un récit de viol dans « This Is Me »⁸²⁵ (C'est Moi) de Lost Society.

Fear of Domination dans « El Toro »⁸²⁶ décrit une relation de couple dysfonctionnelle dont les deux membres sont décrits par un narrateur intradiégétique dès le second vers par l'expression « Beauty and the beast » (Belle et la bête),

La belle et la bête dans notre grande parade

[...]

Personne ne me dit ce que je peux faire
Je suis un homme
Je suis un taureau
Je suis une putain de bête

Beauty and the beast in our grand parade

[...]

*no one tells me what I can do
I'm a man
I'm a bull*

⁸²⁴ Fear of Domination, « El Toro », *Atlas*, Inverse Records, 2016.

⁸²⁵ Lost Society, « This Is Me », *Fast, Loud, Death*, Nuclear Blast, 2013.

⁸²⁶ Fear of Domination, « El Toro », *op. cit.*

*I'm a motherfucking beast*⁸²⁷

Bien qu'il s'adresse à la personne qu'il aime, nous ne savons rien d'elle si ce n'est qu'il veut qu'elle le sacrifie. Il définit cette relation dysfonctionnelle comme la dernière parade de « beauty and the beast » (la belle et la bête), ce qui constitue le premier élément retenant notre attention ici. En effet, le motif de la belle et la bête, dont le nom provient du conte éponyme, est récurrent dans le metal. L'un des cas les plus populaires de notre corpus est sans doute « Beauty and the Beast »⁸²⁸, de Nightwish dont les paroles font directement référence au conte. Cyril Brizard explique à son propos :

[La chanteuse] joue la Belle sur un mode lyrique, puissant, qui fait écho à l'aspect physique de son personnage, mais aussi à la symbolique qui l'accompagne, par son grain effacé, les représentations célestes associées à son chant, sa dimension inaccessible, car plus proche des cieux que du sol de rocaïlle où reposent les pattes de la Bête. Sa voix d'ange manifeste la pureté de la Belle, son inapprochable essence, ses traits féminins et une grâce au-dessus de l'humain, qu'elle refuse à la Bête, monstre animal, sous-homme.⁸²⁹

Concernant le cas de Fear of Domination, il n'est nullement question pour le narrateur de se présenter comme un « sous-homme ». Bien au contraire, il montre qu'il a plus de pouvoir qu'un humain puisque « personne ne peut [lui] dire ce qu'[il] peut faire »⁸³⁰. Ainsi, le motif de « La belle et la bête » revêt plusieurs aspects au sein même de notre corpus mais sert toujours à caractériser des constructions de genres dans des relations sentimentales ou charnelles hétérosexuelles.

En outre, le fait de s'identifier à un taureau en mentionnant une « parade » amoureuse mortelle marque une construction de masculinité s'appuyant sur, d'une part, la charge symbolique sexuelle de cet animal, et d'autre part sa violence incontrôlable. Pour autant, dans le clip de cette chanson, ce sont ces dernières caractéristiques qui vont mener ce personnage à sa perte puisque, dans une dernière charge, il s'empale sur la lance tenue par celle qu'il aime.⁸³¹ Ainsi, l'*empowerment* masculin consiste ici à revendiquer fièrement sa bestialité et toutes ses conséquences afin de se représenter comme plus puissant, physiquement mais aussi

⁸²⁷ Fear of Domination, « El Toro », *Atlas*, Inverse Records, 2016, <https://youtu.be/10u7gIKH4zM> (page consultée le 14/07/2022).

⁸²⁸ Nightwish, « Beauty and the Beast », *Angels Fall First*, Spinefarm Records, 1997.

⁸²⁹ BRIZARD, Cyril, *op. cit.*, p. 376.

⁸³⁰ Fear of Domination, « El Toro », *Atlas*, Inverse Records, 2016, <https://youtu.be/10u7gIKH4zM> (page consultée le 14/07/2022).

⁸³¹ LEHTONEN, Mikko, SOLIN, Saku, Fear Of Domination Official, *Fear Of Domination - El Toro (Official)*, <https://youtu.be/10u7gIKH4zM?t=209> (page consultée le 14/07/2022).

sexuellement, que les autres hommes, allant jusqu'à foncer sans hésitation vers une mort certaine.

Enfin, un élément est intéressant dans cette vidéo, les deux personnages principaux. Les membres de ce couple semblent partager les mêmes sentiments l'un vis-à-vis de l'autre, tous deux tiraillés entre l'envie de s'affronter et la crainte de voir ce contact physique, certes violent, s'achever par la mort de l'autre. Par conséquent, le potentiel de violence est présent tant chez le personnage masculin que chez le personnage féminin et le personnage féminin n'est pas une victime passive de la situation, contrairement au rôle régulièrement attribué aux femmes dans le metal, comme le montre le cas suivant.

« This Is Me »⁸³² de Lost Society met en scène une affirmation brutale de l'identité du narrateur après qu'on lui a manqué de respect. Cette affirmation de soi, se traduit par le besoin de dominer la personne à qui le narrateur s'adresse dans une succession d'injonctions à connotation sexuelle. La chanson se construit majoritairement sur alternance vers par vers entre ce qui caractérise, selon son point de vue, le narrateur et ce qu'est ou ce que doit faire la personne à qui il s'adresse. Ne comptant que 18 vers, 65 mots et quelques interjections, les paroles capitalisent donc sur la violence des idées exprimées pour construire cette identité masculine sexualisée et violente. Ainsi, la chanson se conclut sur ce qui ressemble fortement à une scène de viol où la victime n'a d'autre choix que de participer à l'affirmation de l'identité du narrateur pour éviter la mort :

Dis mon nom
Et sens moi sur toi
Cris mon nom
Ou meurs salope !

*Say my name
And feel me over you
Scream my name
Or die bitch!*⁸³³

L'*empowerment* masculin est donc construit dans cette chanson à travers une expression violente de l'affirmation de soi d'une part et le besoin que cette identité soit reconnue, de gré ou de force, par autrui, d'autre part. Bien que le narrateur ne précise pas son genre, les mots choisis pour s'adresser à l'autre mène à penser qu'il se représente un rapport social hétéronormatif. Pour soutenir cette interprétation, nous nous appuyons sur le cadre conceptuel

⁸³² Lost Society, « This Is Me », *op. cit.*.

⁸³³ Lost Society, « This Is Me », *op. cit.* Genius, « This Is Me », <https://genius.com/Lost-society-this-is-me-lyrics> (page consultée le 15/07/2022).

proposé par Rogers et Deflem⁸³⁴ et plus précisément du concept de « femme comme l'Autre », inspiré du livre *Le Deuxième Sexe*⁸³⁵ de Simone de Beauvoir et de celui de « matrice hétéronormative », emprunté à Judith Butler qui « spécifie ce qui est masculin et ce qui est féminin »⁸³⁶. Dans cette chanson, l'autre contre qui le narrateur est en colère n'est qualifié que par des insultes à caractère sexuel usuellement attribuées au genre féminin telles que « whore » (putain) et « bitch » (salope).⁸³⁷ Le fait que cet « autre » soit dominé par le narrateur induit, selon le concept de matrice hétéronormative, que le narrateur qui est en position de dominant est certainement masculin. De plus, cette distribution des rôles est également représentée visuellement sur la couverture de l'album duquel est extraite « This Is Me »⁸³⁸ :

*Figure 33 : Lost Society, REPKA, Edward J, « This Is Me », Fast Loud Death, Nuclear Blast, 2013.*⁸³⁹

Les quatre membres du groupe sont représentés par leurs bras sortant d'un minibus, semant le chaos et la destruction sur leur passage. Leurs bras musclés construisent une forme de masculinité puissante et leur domination sur le genre féminin est représenté par les personnages

⁸³⁴ ROGERS, Anna S., DEFLEM, Mathieu, *Doing Gender in Heavy Metal : Perceptions on Women in a Hypermasculine Subculture*, *op. cit.*, pp. 13–16.

⁸³⁵ BEAUVOIR, Simone de, *Le Deuxième Sexe*, Paris, Éditions Gallimard, 1949.

⁸³⁶ ROGERS, Anna S., DEFLEM, Mathieu, *op. cit.*, p. 12.

⁸³⁷ Lost Society, « This Is Me », *op. cit.* Genius, « This Is Me », *op. cit.*

⁸³⁸ Lost Society, « This Is Me », *op. cit.*

⁸³⁹ Source de l'image : Discogs, « Lost Society – Fast Loud Death », <https://www.discogs.com/fr/release/4502335-Lost-Society-Fast-Loud-Death/image/SW1hZ2U6OTM3NDE1NA> (page consultée le 15/07/2022).

féminins couverts de sous-vêtements qui semblent malgré tout vouloir les suivre, là où des personnages masculins, habillés en costumes, semblent révoltés par le véhicule et leurs passagers.

Fear of Domination et Lost Society mettent donc en scène des constructions de masculinités où l'*empowerment* s'affirme à travers une sexualité hétéronormée. Pour autant, au sein même de ces deux exemples, nous pouvons observer des différences notables dans leur rapport à l'autre féminin. Alors que Fear of Domination semble placer la volonté et le potentiel de danger de ses deux personnages, dans le clip, sur un pied d'égalité, Lost Society construit une masculinité dont le seul but est la domination physique, psychologique et sexuelle de l'autre.

Dans cette section, nous avons montré que l'*empowerment* masculin pouvait prendre diverses formes. Il peut tant s'appuyer sur une filiation à la nature, sujet cher à notre corpus, que sur une filiation masculine prestigieuse, en passant par une construction sexualisée de la puissance masculine. Comme notre dernier cas le montre en dépit de la concision des paroles, l'affirmation de cette masculinité répond, malgré elle, à un besoin de réagir à des phénomènes extérieurs, ce que nous qualifions dans ce travail de sensibilité et qui fait l'objet de la section suivante.

5.2.1.2 La sensibilité

C'est la vie d'un homme finlandais
Quand tu marches dans la neige en hiver
Tes pieds sont gelés
Tu es ce que l'on te dit d'être

C'est la vie d'un homme finlandais
Regarde comment on fait de toi un homme
Tu dois tout supporter silencieusement
Tu as besoin d'un esprit et d'un corps durs

*This is the life of a Finnish man
When you're walking in winter snow
Your toes are ice-cold
You are what you are told*

*This is the life of a Finnish man
See how they make you a man*

*You must stand quietly everything
You need hard mind and body*⁸⁴⁰

Ces paroles sont extraites de la chanson de Waltari, « Jukolauta »⁸⁴¹, euphémisme de l'interjection « *jumalauta* », un équivalent littéral du français 'bon dieu' mais dont l'intensité serait plus proche de 'putain'. Elles constituent pour nous une illustration pertinente de la raison d'analyser le rôle de la sensibilité dans les constructions de masculinité de notre corpus. En effet, les groupes semblent vouloir imposer leurs ressentis à autrui, comme si quelque chose en premier lieu les en empêchait, comme vu dans le cas de Lost Society. Waltari propose ici une explication sur ce qui pourrait empêcher les hommes et surtout les hommes finlandais d'exprimer ce qu'ils ressentent, physiquement ou psychiquement par une pression sociale à tout supporter en silence et à n'être que ce que les autres veulent. Cette vision de la masculinité finlandaise est d'ailleurs documentée et étudiée notamment dans des travaux en études de genres ou sur la santé mentale.⁸⁴² Ainsi, le fait d'exprimer sa sensibilité peut être compris comme une réaction face à une forme de pression sociale vécue par les hommes finlandais.

Parce que la question du ressenti des émotions est un sujet important dans les œuvres de metal, des travaux ont abordé ce type de question en utilisant cependant un vocabulaire différent qui ne nous paraît pas assez pertinent pour aborder notre corpus dans une perspective identitaire finlandaise. Par exemple, Catherine Hoad utilise la notion d'émotions comme suit :

[Le] metal est imaginé comme un lieu où les [personnes] désenchantées et en décalage peuvent trouver une solidarité dans un lieu qui promet des émotions puissantes et des sons amplifiés.⁸⁴³

Nous l'avons montré dans les parties précédentes, le metal produit par notre corpus fait régulièrement office d'échappatoire à un monde qui ne semble pas convenir aux artistes et, par extension, à leur auditoire potentiel. Cette description du metal comme un genre promettant « des émotions puissantes » proposée par Hoad nous semble donc s'approcher de notre manière de concevoir la sensibilité. Pour autant, ce terme a pour limite, selon nous, de ne pas inclure

⁸⁴⁰ Waltari, « Jukolauta », *Torcha!*, Emergo, 1992. Genius, « Jukolauta », <https://genius.com/Waltari-jukolauta-lyrics> (page consultée le 17/07/2022).

⁸⁴¹ Waltari, « Jukolauta », *op. cit.*

⁸⁴² MÄKI-RAHKOLA, Anne, MYRTTINEN, Henri, « Reliable Professionals, Sensitive Dads and Tough Fighters: A Critical Look at Performances and Discourses of Finnish Peacekeeper Masculinities », dans *International Feminist Journal of Politics*, 2014, 16/3, pp. 475–476, <https://doi.org/10.1080/14616742.2012.755834> (page consultée le 17/07/2022). VALKONEN, Jukka, HÄNNINEN, Vilma, « Narratives of Masculinity and Depression », dans *Men and Masculinities*, vol. 16/ 2, 2013, pp. 162–163, <https://doi.org/10.1177/1097184X12464377> (page consultée le 17/07/2022).

⁸⁴³ HOAD, Catherine, *Heavy Metal Music, Texts, and Nationhood (Re)sounding Whiteness*, *op. cit.*, p. 246.

tout le processus dans lequel entrent les émotions, qui passent, en premier lieu par le fait d'être capable de percevoir des stimuli extérieurs entraînant le fait d'éprouver des émotions en réaction. Jeremy Wallach, Harris M. Berger et Paul D. Greene proposent de leur côté l'expression « *affective overdrive* » (surrégime affectif), qu'ils expliquent ainsi :

Pour un auditoire qui n'est pas familier avec la musique, le metal peut sembler se concentrer sur l'expression de la rage et de l'agression. Une inspection plus minutieuse révèle cependant une palette bien plus large de valences affectives et c'est la clé du sens de la musique. La rage et l'agression sont certainement présentes dans le metal mais des chansons et des performances offrent aussi de la tristesse, de la peur, la dépression, de la grandeur, du drame et une sorte d'énergie affectivement neutre mais intensément puissante.⁸⁴⁴

Cette citation montre ainsi que l'esthétique metal comporte un large éventail de valences, de nuances positives ou négatives, affectives. Pour autant, une fois encore, cette expression ne permet, selon nous, de prendre en compte ce qui déclenche ce « surrégime affectif ». Nous préférons utiliser ici la notion de sensibilité que nous envisageons dans le sens communément utilisé comme le fait de percevoir, éprouver et exprimer des sensations, des émotions et des sentiments.⁸⁴⁵ Cela inclut ainsi le processus allant de la perception d'un stimulus jusqu'à l'expression d'une émotion, en passant, conséquemment, par le ressenti de celle-ci. Dans cette section, nous avons choisi d'analyser deux modes de représentation de la sensibilité. D'une part, nous étudierons des cas extrêmes où la réponse émotionnelle et psychique est telle face à un sentiment de pression que les narrateurs évoquent des pensées morbides. D'autre part nous traiterons des masculinités construites par des personnages exprimant leurs émotions dans une contexte de relation père-fils.

Timo Rautiainen & Trio Niskalaukaus met en scène dans « Kuilun partaalla »⁸⁴⁶ (Au bord du gouffre), un narrateur intradiégétique qui, comme le titre l'indique, est psychiquement « au bord du gouffre », rêvant chaque nuit de son suicide. Il décrit puis s'interroge :

À travers le miroir un homme connu [me] regarde à qui je dis
Tu as ruiné ma vie

⁸⁴⁴ WALLACH, Jeremy, BERGER, Harris M., GREENE, Paul D., « Affective overdrive, scene dynamics, and identity in the global metal scene », *op. cit.*, p.14.

⁸⁴⁵ Centre national de ressources textuelles et lexicales, « Sensibilité », 2012, <https://www.cnrtl.fr/definition/sensibilit%C3%A9> (page consultée le 27/09/2022). « Sensibilité », *Le Robert*, <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/sensibilite> (page consultée le 27/09/2022). « Sensibilité », *Larousse*, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/sensibilit%C3%A9/72107> (page consultée le 15/07/2022).

⁸⁴⁶ Timo Rautiainen & Trio Niskalaukaus, « Kuilun partaalla », *Lauluja Suomesta*, Sakara Records, 2017.

J'entends alors une voix sinistre en moi
'Tu as eu ce que tu as toi-même commandé'
[...]
Qui a besoin de moi

*Peilistä katsoo tuttu mies jolle kerron
Sinä elämäni pilasit
Synkän äänen silloin sisältäni kuulen
"Sait sitä mitä itse tilasit"
[...]
Kuka minua tarvitsee⁸⁴⁷*

La sensibilité du narrateur s'exprime donc à travers le fait de ne plus réussir à supporter cet état de détresse et donc de rêver quotidiennement à la fin de ses jours, la souffrance morale qu'il dit s'infliger lui-même et par le fait de, malgré cela, se soucier encore d'être utile à autrui. La question se terminant par l'interrogation « qui a besoin de moi » laisse l'auditoire à penser que le narrateur cherche tout de même une issue non funeste à sa situation avec pour espoir d'être encore utile quelque part. De plus, le sentiment d'avoir « ruiné » sa vie le pousse à se dépersonnaliser puisqu'il n'arrive qu'à peine à reconnaître son reflet dans le miroir, parlant tout juste d'un homme qu'il connaît. Sa masculinité se construit donc, selon le moment de vie évoqué dans la chanson, en réponse à une situation critique dont la seule porte de sortie probable viendrait d'autrui, marquant ainsi la sensibilité de ce narrateur qui a besoin de stimuli extérieurs pour se sentir à nouveau exister.

Dans une autre perspective, « Hate Me! »⁸⁴⁸ (Haissez-Moi !), de Children of Bodom montre un rejet d'autrui et de toute aide extérieure de la part du narrateur :

Vous fils de putes foutez-moi juste la paix
Vous pourrez jamais me donner le remède à la souffrance que je ressens à l'intérieur

[...]
J'ai été baptisé dans l'alcool
Incarnation de l'Antichrist
Je vis pour ma propre disparition

You motherfuckas just leave me be
Ya could never give me cure for the pain I feel inside

[...]
I've been baptized in alcohol
Embodiment of Antichrist
I'm living for my own demise⁸⁴⁹

⁸⁴⁷ Timo Rautiainen & Trio Niskalaukaus, « Kuilun partaalla », *op. cit.* Encyclopaedia Metallum, « Lauuja Suomesta », *op. cit.*

⁸⁴⁸ Children of Bodom, « Hate Me! », *Follow the Reaper*, Spinefarm Records, 2000.

⁸⁴⁹ Children of Bodom, « Hate Me! », *Ibid.* Genius, « Hate Me! », <https://genius.com/Children-of-bodom-hate-me-lyrics> (page consultée le 13/07/2022).

Le narrateur construit donc une masculinité sensible à un état psychique difficile qu'il déclare vouloir assumer seul, faute de remède. Il choisit ainsi de vivre dans l'excès d'alcool, le menant à une mort certaine qui serait, d'après lui, le seul but de sa vie. La mention de l'Antichrist ici semble conforter le narrateur dans son statut solitaire et infréquentable puisqu'il n'est pas seulement mauvais, il se compare à l'incarnation du mal. Nous soutenons ici que c'est la sensibilité de ce narrateur masculin qui le pousse à réagir face à cette situation en créant une forme d'*empowerment* reposant sur un choix délibéré et assumé de s'isoler et d'accélérer son autodestruction par la consommation d'alcool.

L'expression de la sensibilité masculine ne passe cependant pas que par les sentiments de tristesse ou de colère. Des groupes montrent au contraire une volonté de remettre en question les schémas classiques de masculinités, qu'ils proviennent des impératifs sociaux locaux ou de l'esthétique musicale.

Sonata Arctica dans « I Have a Right »⁸⁵⁰ (J'ai un droit), aborde la question du droit des enfants, reprenant notamment les idées et termes de la convention relative aux droits de l'enfant⁸⁵¹. Dans cette chanson, nous assistons à un dialogue qu'un enfant, incarné par le chanteur, entretient avec son père :

Alors c'est ça, Papa ? Je suis censé ne pas créer un nouveau monde ?
Et être comme toi ?... Suis-je toi ?

[...]

Tu as été clair dès le début.
Je dois prendre ton cœur aigre en moi, un triste jour
Mais je n'apprendrai jamais à mon fils l'histoire amère,
Essayé et vrai, parce que je ne suis pas toi !

*Is it so, Dad? I'm not supposed to make the world anew?
And be like you?... Am I you?*

[...]

*You made it clear right from the start.
I am to take your sour heart within, one sad day
But I will never teach my son embittered history,
tried and true, because I'm not you!*⁸⁵²

⁸⁵⁰ Sonata Arctica, « I Have a Right », *Stones Grow Her Name*, Nuclear Blast, 2012.

⁸⁵¹ Voir « Convention on the Rights of the Child », « <https://www.ohchr.org/en/instruments-mechanisms/instruments/convention-rights-child> (page consultée le 16/07/2022).

⁸⁵² Sonata Arctica, « I Have a Right », *op. cit.* Discogs, « Sonata Arctica – Stones Grow Her Name », <https://www.discogs.com/fr/master/437314-Sonata-Arctica-Stones-Grow-Her-Name/image/SW1hZ2U6MzQ3M>

La sensibilité masculine est construite ici à travers une réaction de rejet d'une norme qui ne convient pas au personnage incarné par le chanteur, une norme bafouant les droits des enfants et notamment le droit d'avoir leur identité et leur système de pensée et de valeur propres et dénuées de l'amertume dans laquelle il a grandi. Il est donc intéressant de constater que les groupes remettent en question des schémas d'éducation et de constructions de genres. De plus, le groupe par cette discussion entre un père et son fils place la figure masculine face à sa responsabilité morale vis-à-vis de son enfant, ce qui est rarement abordé dans notre corpus. Enfin, bien qu'il soit encore courant dans le metal finlandais de blâmer les mères⁸⁵³, cette chanson propose un contre-exemple à cela, avec un père montré comme responsable de la souffrance de son enfant.

« Emerald Forest and the Blackbird »⁸⁵⁴ (Forêt d'Émeraude et l'Oiseau Noir) de Swallow the Sun met également en lumière une interaction entre un père et son fils. Cette fois, c'est le premier qui est incarné par le chanteur et celui-ci s'adresse à son enfant décédé qu'il s'en va enterrer dans une forêt. La voix qui s'adresse à l'enfant et qui sert également de narration est une voix masculine. Les paroles sont parlées avec une voix grave et chantées avec une voix saturée, alternant lignes graves et lignes plus aigües. Le narrateur chante des paroles bienveillantes à l'égard de cet enfant perdu et joue son rôle de « *caregiver* » (personne qui prend soin)⁸⁵⁵, encore communément attribué au genre féminin.⁸⁵⁶ Le travail de la voix est intéressant car il donne également une indication sur la manière dont le personnage qui pleure cet enfant est construit. En effet, cette voix masculine est utilisée dans des registres communs aux voix et aux représentations masculines du metal, sans chercher à emprunter des tonalités ou des sonorités généralement réservées au genre féminin.

[jM2MjM=](https://www.discogs.com/fr/master/437314-Sonata-Arctica-Stones-Grow-Her-Name/image/SW1hZ2U6MzQ3MjM2MjU=) (page consultée le 17/07/2022). Genius, « Sonata Arctica – Stones Grow Her Name », <https://www.discogs.com/fr/master/437314-Sonata-Arctica-Stones-Grow-Her-Name/image/SW1hZ2U6MzQ3MjM2MjU=> (page consultée le 17/07/2022).

⁸⁵³ DIGIOIA, Amanda, « Nameless, but not blameless: Motherhood in Finnish heavy metal music », *op. cit.*, pp. 237–255.

⁸⁵⁴ Swallow the Sun, « Emerald Forest and the Blackbird », *Emerald Forest and the Blackbird*, Spinefarm Records, 2012. Encyclopaedia Metallum, « Emerald Forest and the Blackbird », https://www.metal-archives.com/albums/Swallow_the_Sun/Emerald_Forest_and_the_Blackbird/321975 (page consultée le 21/08/2022).

⁸⁵⁵ Traduction reprise de BOYER-VIDAL Bénédicte, TERENO Susana, « La notion de *caregiver* dans le cadre de placements d'adolescents en Maison d'enfants à caractère social (mecs) », *Enfances & Psy*, 2015/2, N° 66, p. 88–98. <https://www.cairn.info/revue-enfances-et-psy-2015-2-page-88.htm> (page consultée le 16/07/2022).

⁸⁵⁶ MILESTONE, Katie, MEYER, Anneke, *Gender and Popular Culture*, *op. cit.*, p.20.

L'expression d'une sensibilité dans les constructions de masculinité, dans notre corpus, prend différentes formes telles qu'un besoin des autres pour sortir d'une détresse psychique ou, au contraire un rejet d'autrui à cause d'une souffrance jugée incurable. Elle peut également exprimer la recherche d'un changement dans les constructions de masculinité orienté vers davantage de compassion et de respect de l'autre. Enfin, la sensibilité masculine est également exprimée à travers l'évocation du deuil pour un proche, sujet propice et justifiant l'expression de sentiments affectueux.

5.2.1.3 Considérations conclusives

En étudiant les mises en scène d'*empowerment* et de sensibilité, nous avons d'abord donné un aperçu de la diversité des constructions de masculinités dans notre corpus, notamment par la mise en lumière de sujets extrêmement différents. Nous avons montré à travers huit cas comment ces différentes formes de masculinités participent à des constructions de finlandités.

Dans la première section, nous avons montré diverses formes de masculinités dont l'*empowerment* peut reposer d'une part sur un besoin de se rattacher à une lignée masculine prestigieuse et puissante et d'autre part sur une sexualité hétéronormée, bestiale, dangereuse ou encore ostentatoire.

Dans la seconde section, nous montrons que ces constructions de masculinités et leur représentation est la conséquence d'une sensibilité en tant que processus sensoriel, cognitif et émotionnel induisant l'adoption de comportements particuliers comme l'agressivité, la détresse, la rébellion ou encore la démonstration d'affection.

Bien que ces masculinités soient également représentées dans d'autres scènes metal, que ce soit par les artistes ou par les fans, elles constituent un phénomène intéressant dans la perspective de constructions de finlandités puisque, comme le décrit Waltari, elles remettent en question un aspect de la masculinité hégémonique finlandaise.

Dans le sous-chapitre suivant, nous analysons et comparons les représentations et les constructions de féminités.

5.2.2 Divergences entre les représentations et les constructions de féminités

La question des constructions de féminités ainsi que leurs représentations dans le metal a donc fait l'objet de multiples analyses depuis une trentaine d'années⁸⁵⁷. Bien que de nombreux groupes à la renommée internationale, dont plusieurs groupes nordiques, comptent des membres féminins, le plus souvent en tant que chanteuses et plus rarement en tant que musiciennes, la plupart des études récentes se sont d'avantage focalisées sur le public et non sur la manière dont les femmes et les féminités sont représentées dans les textes. Ainsi, ce chapitre a pour objectif d'analyser les représentations de féminités par les groupes masculins d'une part et celles construites par des artistes féminines officiant seules ou dans des groupes d'autre part. Avant cela, nous souhaitons cependant présenter les travaux sur lesquels s'appuient notre réflexion et nos observations.

À partir des années 2010, des travaux sur la participation de fans femmes montrent que le metal a dépassé le statut de culture uniquement masculine, les femmes y ont désormais une place et peuvent y trouver un espace d'*empowerment*, par exemple en osant des attitudes qui seraient jugées inacceptables dans le quotidien.⁸⁵⁸ De plus, Rosemary Lucy Hill insiste sur le fait que les femmes sont désormais conscientes et informées du sexisme du heavy metal et qu'elles sont capables de choisir comment le négocier.⁸⁵⁹ Elle aborde notamment la dichotomie relevée par Sonia Vasan⁸⁶⁰, entre les « *den mothers* » (cheftaines) et les « *band whores* » (putes de groupe). Pour Hill, la seconde catégorie est dénigrée et sert aux femmes de modèle en opposition duquel elles peuvent se définir pour s'identifier à la catégorie des 'cheftaines'. Cette observation nous intéresse ici puisqu'elle montre que les femmes hétérosexuelles sont contraintes de renoncer à leur liberté sexuelle pour être considérées comme d'authentiques membres de cette scène,

⁸⁵⁷ En plus des références précédentes, voir HEESCH, Florian, SCOTT, Niall (éds.), *Heavy Metal, Gender, and Sexuality: Interdisciplinary Approaches*, New York, Routledge, 2016. SHADRACK, Jasmine, Hazel, *Denigrata Cervorum: interpretiveperformance autoethnography and female black metal performance*, The University of Northampton, 2017, <http://nectar.northampton.ac.uk/9679/>, (page consultée le 4 mars 2020). JOCSON-SINGH, Joan, « Vigilante feminism as a form of musical protest in extreme metal music », dans *Metal Music Studies*, 5/2, 2019, pp. 263–273, DOI : 10.1386/mms.5.2.263_1.

⁸⁵⁸ SAVIGNY, Heather, SLEIGHT, Sam, « Postfeminism and heavy metal in the United Kingdom: Sexy or sexist? », *op. cit.*, pp. 341–357. HILL, Rosemary, Lucy « 'Power has a penis': Cost reduction, social exchange and sexism in metal – reviewing the work of Sonia Vasan », *Metal Music Studies*, n°2/3, 2016, pp. 266–267, DOI : 10.1386/mms.2.3.263_1. KINNUNEN, Maarit HONKANEN, Antti, « Femininity in metal fanship: "I do not need to take anyone along" », *Metal Music Studies*, 7/2, pp. 211–235, https://doi.org/10.1386/mms.00046_1 (page consultée le 20/07/2022).

⁸⁵⁹ HILL, Rosemary, Lucy « 'Power has a penis': Cost reduction, social exchange and sexism in metal – reviewing the work of Sonia Vasan », *op. cit.*, pp. 266–267.

⁸⁶⁰ VASAN, Sonia, « 'Den Mothers' and 'Band Whores': Gender, Sex and Power in the Death Metal Scene », *op. cit.*, pp. 69–77.

comme le font les ‘cheftaines’, tout en créant un espace d’expression de la masculinité féminine des femmes non-hétérosexuelles.⁸⁶¹ Cela a mené les femmes à oser affirmer plus librement leur sexualité, ce qui peut, à la fois être perçu comme une forme d’*empowerment*, tout en rappelant que la sexualité féminine est encore subordonnée à l’appréciation masculine⁸⁶², ce qui est également visible dans notre corpus. Dans un article également de 2016 se concentrant sur la scène française, la sociologue Sophie Turbé mentionne un type de féminité peu évoqué par les articles précédents et représenté majoritairement par les chanteuses de groupes de metal dont elle qualifie le genre de « *gothic symphonic metal* »⁸⁶³. Bien que le nom et la définition de ce genre soient encore débattus, il marque une évolution significative de la place des femmes dans le public et dans les musiciens de metal. En effet, ce modèle de groupes et la représentation de la féminité qui lui est caractéristique ont joué un rôle majeur dans la popularisation du metal finlandais avec notamment Nightwish, l’un des pionniers du genre. Ce type de formation, proposant une musique moins agressive que les sous-genres du metal existant dans les années 1990 a donc également servi de porte d’entrée à une partie du public féminin qui ne parvenait jusque lors pas à se reconnaître dans cette scène.⁸⁶⁴ Turbé note cependant qu’il est tout de même inexact de lier automatiquement la présence féminine dans cette scène, metal symphonique (gothique) et le développement de thématiques romantiques.⁸⁶⁵ En outre, les amatrices féminines parviennent à construire une représentation valorisante de la féminité centrée autour de l’image d’une « femme forte », construction qui apparaît de plus en plus dans différents pans de la culture populaire dont le cinéma d’horreur ou les jeux vidéo⁸⁶⁶. La phrase conclusive de son article mérite une attention particulière dans le cadre notre travail. : « Ces fans peuvent ainsi récupérer à leur propre compte des valeurs telles que la force, la liberté et la puissance, en choisissant d’y voir les symboles de leur propre émancipation et l’incarnation de leur propre plaisir. »⁸⁶⁷ Comme nous le verrons avec le cas du groupe finlandais Battle Beast, ce

⁸⁶¹ HILL, Rosemary, Lucy « ‘Power has a penis’: Cost reduction, social exchange and sexism in metal – reviewing the work of Sonia Vasan », *op. cit.*, p. 268.

⁸⁶² « empowerment and the limits to gendered identities are still defined in masculine patriarchal terms » SAVIGNY, Heather, SLEIGHT, Sam, *op. cit.*, p. 354. KUMMER, Jenna, « Powerslaves? Navigating femininity in heavy metal », dans B. GARDENOUR WALTER, Brenda, RICHES, Gabby, SNELL, Dave *et al.*, (eds), *Heavy Metal Studies and Popular Culture*, Londres, Palgrave Macmillan, 2016, pp. 145–166.

⁸⁶³ Sous-genre du metal qu’elle définit en ces termes : « hybridation du heavy metal et de l’opéra classique, [qui] se démarque du reste du metal par la présence de chanteuses classiques dont le caractère féminin est, pour la première fois, mis significativement en valeur à travers un chant lyrique, de grandes robes corsetées et une esthétique empruntant largement à l’univers gothique. » TURBÉ, Sophie, « Puissance, force et musique metal Quand les filles s’approprient les codes de la masculinité », dans *Ethnologie française*, n°161/1, 2016, p. 94.

⁸⁶⁴ TURBÉ, Sophie, *Ibid.*, pp. 94–95.

⁸⁶⁵ TURBÉ, Sophie, *Ibid.*, p. 95.

⁸⁶⁶ TURBÉ, Sophie, *Ibid.*, p. 99.

⁸⁶⁷ TURBÉ, Sophie, *Ibid.*

phénomène est également présent du côté de la production artistique dans la scène metal et l'observation de Turbé est donc pertinente pour comprendre l'évolution des constructions de féminités dans le metal. Enfin, dans le metal en général et également dans la scène finlandaise, les artistes féminines restent majoritairement cantonnées à des rôles ou des instruments généralement considérés comme féminins dont le chant ou le clavier⁸⁶⁸. La diversification du rôle des femmes est lente ; comme le montre la scène finlandaise qui compte peu de musiciennes, proportionnellement au nombre de chanteuses d'une part et au nombre total de musiciens de metal d'autre part.⁸⁶⁹

De fait de ces diverses observations, nous avons choisi de diviser ce chapitre en deux parties, l'une consacrée aux féminités représentées par des artistes et des groupes masculins et l'autre aux féminités construites par des artistes féminines afin notamment de comparer les deux phénomènes et les finlandités construites à travers eux.

5.2.2.1 Représentations de féminité

Bien que les représentations de féminité ne constituent pas directement des constructions d'identité, il nous semble important de les étudier. Tout d'abord, ces représentations montrent les différences évidentes existant entre l'image très égalitaire des pays nordiques et la manière dont les femmes peuvent être traitées dans un pan de la culture populaire.⁸⁷⁰

De plus, les artistes masculins sont majoritaires dans la scène metal et dans notre corpus. En effet, sur plus d'une soixantaine de groupes, des membres féminins sont apparus dans les *lineups*, ou 'listes de membres', à peine une trentaine de fois. Cela pourrait induire qu'il y a en moyenne une femme pour deux groupes, cependant la réalité est différente puisque ces « occurrences » prennent en compte les remplacements d'un membre féminin par un autre. Ainsi, parmi la petite vingtaine de groupes ayant eu des membres féminins dans ses compositions, seuls trois groupes ont ou ont eu entre deux et trois membres féminins en même

⁸⁶⁸ DIGIOIA, Amanda, HELFRICH, Lindsay, « "I'm sorry, but it's true, you're bringin' on the heartache": The antiquated methodology of Deena Weinstein », *Metal Music Studies*, n°4/2, 2018, p. 368, DOI : 10.1386/mms.4.2.365_1. BERKERS, Pauwke, SCHAAP, Julian, *Gender Inequality in Metal Music Production*. Bingley, Emerald Publishing Limited, 2018, p.66.

⁸⁶⁹ BERKERS, Pauwke, SCHAAP, *op. cit.*, pp. 71–77. L'un des rares exemples de cette diversification est l'accordéoniste finlandaise Netta Skog qui a joué sur scène ou sur enregistrement avec divers groupes finlandais dont Turisas, Ensiferum, Children of Bodom, Nightwish ou Mokoma. Netta Skog, « About », <https://www.nettaskog.com/about>, (page consultée le 4 mars 2020).

⁸⁷⁰ VIGIER, Lise, « Les sirènes du Nord : analyse des constructions de la féminité dans les œuvres de metal nordique », dans *Deshima*, n°13, 2019, pp. 109–124.

temps. De plus, il y a parmi ces trois groupes Raskasta Joulua, un collectif d'artistes officiant à temps plein dans d'autres groupes, qui se réunit uniquement pour enregistrer et jouer principalement sur scène des versions metal de chants de Noël, et qui compte trois femmes parmi sa vingtaine de membres. En outre, une partie importante des membres féminins ne sont pas restés sur une période étendue, comparé aux artistes masculins, au sein des groupes.⁸⁷¹ Nous considérons que le nombre notable de femmes impliquées dans la scène metal, notamment en Finlande⁸⁷² ainsi que l'attention qu'elles prêtent aux paroles⁸⁷³ montre la pertinence de la prise en compte des représentations de féminités par des groupes et artistes masculins. Enfin, nous souhaitons mettre en lumière dans cette section les limites entre les constructions de finlandités vis-à-vis des constructions de féminités.

Du point de vue des représentations de féminité, nous n'avons isolé qu'un seul cas directement avec la finlandité. Il s'agit de la chanson de Mokoma, « Sydänjuuret »⁸⁷⁴ (Les racines du cœur), dans laquelle un personnage féminin, la mère du narrateur, lui a transmis des éléments de sa culture comme son patrimoine et sa langue :

De maman l'amour, de papa la terre
De maman les bras, de papa la terre
De maman le lait, de papa la terre
De maman la langue, de papa la terre

De maman les instincts, de papa la terre
De maman les soins, de papa la terre
L'héritage de maman
La terre de nos pères

Äidiltä rakkaus, isältä maa
Äidiltä syli, isältä maa
Äidiltä maito, isältä maa
Äidiltä kieli, isältä maa

Äidiltä vaistot, isältä maa
Äidiltä huoli, isältä maa
Äidin perintönä

⁸⁷¹ Voir par exemple le cas des membres d'Ensiferum parmi lesquels ont officié trois femmes, la claviériste Meiju Enho, remplacée par Emmi Silvennoinen dont les parties de chant ont été reprises à son départ par l'accordéoniste Netta Skog. Wikipedia, « Ensiferum », <https://en.wikipedia.org/wiki/Ensiferum> (page consultée 20/07/2022).

⁸⁷² KINNUNEN, Maarit HONKANEN, Antti, « Femininity in metal fanship: "I do not need to take anyone along" », *op. cit.*, pp. 217–218.

⁸⁷³ KINNUNEN, Maarit HONKANEN, Antti, *Ibid.*, p. 220.

⁸⁷⁴ Mokoma, « Sydänjuuret », *Sydänjuuret*, Sakara Records, 2010.

*Isien maa*⁸⁷⁵

La mère remplit pour le narrateur plusieurs fonctions. Elle tient le rôle de *caregiver* en apportant affection, nourriture et soin à son enfant et elle lui transmet également une partie de ce qui constitue sa finlandité là où, pour tout cela, le narrateur ne reçoit de son père que la terre. Sans explication de la part du groupe, de nombreuses interprétations peuvent être proposées pour ces paroles, au-delà de la référence au romantisme national évoquée dans la partie sur la nature⁸⁷⁶. Par précaution, nous ne nous engagerons donc pas à interpréter cette mise en parallèle de l'héritage parental, au-delà du fait qu'il souligne d'une part la diversité du leg maternel et la singularité ainsi que le sentiment d'imprécision concernant l'héritage paternel. Cette chanson a donc pour intérêt d'inclure un personnage féminin dans le processus de construction de finlandité, même si le narrateur met en scène ce personnage dans un rôle typique des représentations de genre féminin là où la figure paternelle n'est pas mentionnée au-delà de ce qu'elle a transmis.

Parmi les représentations les plus communes de notre corpus les personnages féminins sont souvent réifiés, montrés comme des objets de contemplation, mis en scène comme passifs ou en étant parfois sexualisés.

« Magic in Atmosphere »⁸⁷⁷ (Magie dans l'Atmosphère) de Barathrum, dont le texte déclamé par une voix déformée par un outil électronique, illustre par exemple ce phénomène :

La lueur magique dans ses yeux
Dans ses yeux, dans ses yeux
Une beauté florissante dans ses yeux
Maîtresse avec de profonds cheveux sombres
S'éleva hors de la brume de la nuit
Rose avec ses épines
Des ongles aiguisés [pouvant empaler]
Un regard clouant avec des étincelles dans son regard
Des chevilles comme le cou d'un cygne

*Magical light in her eyes
In her eyes, in her eyes
A blooming beauty in her eyes
Mistress with deep dark hair
Arose from the mist of night*

⁸⁷⁵ Mokoma, « Sydänjuuret », *op. cit.* Discogs, « Mokoma – Sydänjuuret », <https://www.discogs.com/fr/master/285771-Mokoma-yd%C3%A4njuuret/image/SW1hZ2U6OTYxNzAxNw==> (page consultée le 20/07/2022).

⁸⁷⁶ Voir section : « [Critique de la christianisation](#) ».

⁸⁷⁷ Barathrum, « Magic in Atmosphere », *Okkult*, Spinefarm Records, 2000.

*Rose with her thorns
Impaling sharp fingernails
Nailing look with sparks in her look
Ankles like swan's neck*⁸⁷⁸

Bien que ce texte insiste davantage sur les yeux et sur le regard du personnage féminin⁸⁷⁹ qu'il décrit, ses chevilles sont comparées au cou d'un cygne, lui conférant une forme de beauté et de délicatesse. Cette grâce forme un contraste avec le danger « transperçant » que représentent ses yeux et ses ongles, comme l'impliquent les verbes « *nailing* » (clouant), « *impaling* », littéralement 'empalant', qui les qualifient respectivement. La description de ce personnage féminin évoque le motif de la « femme fatale », aussi attirante que dangereuse, ce qui est notamment illustré par le substantif « maîtresse » dans le quatrième vers de la citation. De plus, nous pouvons constater que l'animalité qui se dégage de ce personnage féminin réside non pas dans sa force ou dans le danger qu'elle représente mais, au contraire, dans sa délicatesse et dans sa finesse. En outre, la menace qu'elle représente ne vient pas non plus d'une quelconque force intrinsèque mais du tranchant de ses ongles et du pouvoir surnaturel qui émane de ses yeux. Elle n'est donc pas naturellement dangereuse, elle est un personnage surnaturel, dont les particularités à première vue paradoxales : gracieuse, fine, mais dangereuse, entrent dans des stéréotypes de genre communs. Ajoutons à cela qu'il n'est nullement question ici de danger effectif mais de danger potentiel, montrant également les limites des capacités d'agir de ce personnage féminin.

Cette représentation des personnages féminins est également très présente du point de vue visuel. En effet, plusieurs couvertures d'album ainsi que des clips mettent en scène des femmes ou des corps féminins en insistant sur leur passivité, leur sexualisation et leur potentiel de danger sans pour autant montrer une femme en train d'utiliser ce potentiel. Ce phénomène concerne principalement les groupes à la musique classée comme du gothic metal ou les groupes de metal extrême. Dans le gothic metal, la pochette de l'album *Epilogue*⁸⁸⁰ (Épilogue) de To/Die/For montre le profil du visage d'une femme semblablement couchée, les yeux fermés et la bouche ouverte :

⁸⁷⁸ Barathrum, « Magic in Atmosphere », *op. cit.* Genius, « Magic in Atmosphere », <https://genius.com/Barathrum-magic-in-atmosphere-lyrics> (page consultée le 20/007/2022).

⁸⁷⁹ C'est grâce au pronom possessif « *her* » que nous pouvons comprendre que le texte évoque un personnage féminin.

⁸⁸⁰ To/Die/For, *Epilogue*, Spinefarm Records, 2001.

Figure 34 : *To/Die/For*, STUART, Jeff, *Epilogue*, Spinefarm Records, 2001.⁸⁸¹

La dimension sensuelle voire sexuelle du personnage est représentée par l'ouverture de sa bouche, près de laquelle se trouve une rose dont les épines sont colorées par du sang, mêlant ainsi les imaginaires de la sensualité et de la mort, rappelant également l'imaginaire vampirique assez typique dans ce sous-genre du métal.⁸⁸² Le fait qu'elle ait les yeux fermés et qu'elle soit vue en plongée met en avant son aspect passif. Elle est offerte au regard d'un public majoritairement masculin.

Lorsque les personnages féminins jouent un rôle actif dans un récit, qu'elles sont représentées de manière similaire à leurs comparses masculins, ils sont alors privés de sexualité. Ainsi, dans la vidéo d'animation⁸⁸³ de la chanson d'Ensiferum, « One More Magic Potion »⁸⁸⁴ (Encore une potion magique), nous voyons les membres du groupe perdus dans une forêt qui vont frapper à la porte d'une chaumière habitée par une sorcière. Celle-ci leur offre à boire et à manger. Le breuvage verdâtre leur donne des hallucinations. Tandis que les membres masculins ont alors des hallucinations érotiques ou même d'ordre sexuel, le membre féminin, Meiju Enho, qui porte certes, une « tenue de guerrier », comme les autres, ne voit pas des représentations ou des mises

⁸⁸¹ Source de l'image : Encyclopaedia Metallum, « Epilogue », <https://www.metal-archives.com/albums/To-Die-For/Epilogue/13236> (page consultée le 27/09/2022).

⁸⁸² HEIN, Fabien, *Hard Rock, Heavy Metal, Metal. Histoire, Culture Et Pratiques*, op. cit., pp. 106, 155.

⁸⁸³ LESTER, Celine, SpinefarmRec, *ENSIFERUM - One More Magic Potion*, 2010, <https://youtu.be/iZjIEodvyHg> (page consultée le 20/07/2022).

⁸⁸⁴ Ensiferum, « One More Magic Potion », *Victory Songs*, Spinefarm Records, 2007.

en scène similaires. À 3 minutes et 2 secondes, elle voit seulement une femme chevauchant un sanglier, qui pourrait donc être la déesse scandinave Freya et son sanglier Hildisvíni. Cette femme ne fait que passer, lui sourire puis partir. De plus, sa position pendant son hallucination, assise au sol en regardant vers sa droite rappelle à la position adoptée par la valkyrie peu vêtue assise au côté d'un membre masculin deux secondes plus tôt dans la vidéo. Par conséquent, le personnage d'Enho se tient dans une position rappelant celle d'un personnage présent pour satisfaire un regard masculin mais elle n'a pas elle-même l'occasion de vivre une expérience sensuelle ou sexuelle.

Concernant le metal extrême, nous pouvons mentionner le clip⁸⁸⁵ tiré de la chanson « Ave Satana »⁸⁸⁶ (Ave Satan) du groupe Ajattara. La vidéo montre deux groupes de personnes, d'un côté un groupe d'hommes habillés buvant de la bière, du bourbon et du schnaps finlandais et d'un autre, un groupe de femmes très peu habillées, aux décolletés montrés avec insistance buvant ensemble du champagne. Tandis que les femmes en tenues très légères dansent de manière lascive en manipulant des armes de manière suggestive, les hommes se disputent de manière virulente. L'un des hommes décide de quitter son groupe pour retrouver les femmes qui se trouvent à un autre étage du même bâtiment. En chemin, il s'imagine avoir des relations intimes avec elles, les regardant par exemple se verser du champagne sur leurs poitrines seulement couvertes d'armes à feu. Lorsqu'il arrive à l'endroit où elles se trouvent, elles semblent le menacer avec des armes et deux hommes qui semblent les garder lui refuse l'accès. Il retourne alors avec le groupe masculin, ce qui entraîne une bagarre au sein de celui-ci. Ainsi, le clip s'appuie sur tous les stéréotypes de genre inhérents au metal⁸⁸⁷ mais aussi aux sociétés occidentales, avec des personnages féminins ayant pour rôle principal dans la vidéo de satisfaire une approche masculine de leur sexualité, mise en scène par ce que l'homme tentant de les rejoindre imagine.

Si les personnages féminins ne sont pas associés à la sexualité, ils sont alors souvent représentés en lien avec un statut de mère ou d'épouse. C'est par exemple le cas dans la chanson de Sonata

⁸⁸⁵ WAHLROOS, Vesa, KOSKINEN, Pasi, Ajattara Official, *AJATTARA - Ave Satana (Official Music Video)*, https://youtu.be/UDhc84RK3_4 (page consultée le 20/07/2022).

⁸⁸⁶ Ajattara, « Ave Satana », *Lupaus*, Svart Records, 2017.

⁸⁸⁷ Notamment la construction de masculinité comparée par Charlotte Doesburg à la figure kalévaléenne de Lemminkäinen et que nous avons traitée dans les pages 41 et 42.

Arctica, « Blood »⁸⁸⁸ (Sang) où la femme n'est présente que pour épouser un homme et s'occuper de la maison tandis que le mari les protège de ce qu'il pense être une menace :

Au début tu allumes la vie,
tu la places dans un homme.
Cet homme il a un cœur,
il est rempli de feu !

L'homme aura une femme,
la femme crée la maison.
Ils se multiplient et ainsi,
leurs cœurs sont remplis de peur.

*At first you kindle life,
you place it in a man.
This man, he has a heart,
that's filled with fire!*

*The man will have a wife,
the wife creates the home.
They multiply and so,
their hearts are filled with fear.*⁸⁸⁹

Dans cette chanson, la distribution des genres et de leurs rôles entre dans la matrice hétéronormative. L'homme protège sa famille et la femme crée le foyer. La femme est donc dans la maison alors que l'homme est dehors à protéger sa femme et leurs enfants. La représentation de la féminité est donc ici mise en scène, au début de la chanson, dans un cadre réaliste. Pour autant, la maternité est également mise en scène dans des récits où l'imaginaire tient une place importante. Par exemple, dans la chanson « The Withering Goddess (of Nature) »⁸⁹⁰ (La Déesse Fanante (de la Nature)) de Throes of Dawn, la déesse de la nature apparaît comme une femme vieillissante, physiquement marquée par ses enfants, les hommes et les femmes.⁸⁹¹

Dans la majorité des représentations de féminités réalisées par des membres masculins de notre corpus, le genre féminin sert à mettre en valeur le genre masculin ou à répondre à un de ses besoins, principalement d'ordre sexuel. Sa capacité d'agir est extrêmement minime, il n'est alors pas non plus question de le représenter dans une situation d'*empowerment* et, en dehors

⁸⁸⁸ Sonata Arctica, « Blood », *Pariah's Child*, Nuclear Blast, 2014.

⁸⁸⁹ Sonata Arctica, « Blood », *Ibid.* Encyclopaedia Metallum, « Pariah's Child », https://www.metal-archives.com/albums/Sonata_Arctica/Pariah%27s_Child/399609 (page consultée le 21/08/2022).

⁸⁹⁰ Throes of Dawn, « The Withering Goddess (of Nature) », *Dreams of the Black Earth*, Woodcut Records, 1998.

⁸⁹¹ Throes of Dawn, « The Withering Goddess (of Nature) », *Ibid.* Genius « The Withering Goddess of Nature », <https://genius.com/Throes-of-dawn-the-withering-goddess-of-nature-lyrics> (page consultée le 20/07/2022).

de représentations sexualisées, les femmes sont souvent représentées dans des rôles maternels, soient-ils positifs, comme l'évoque Mokoma, ou négatifs comme l'a mis en lumière Amanda DiGioia⁸⁹². Ainsi, les féminités mises en scène dans cette partie du corpus répondent majoritairement à des constructions de genres hétéronormatives et s'articulent principalement autour de besoins et de volontés masculines, tout en n'étant que très rarement impliquées dans des constructions de finlandités. La section suivante montre que les féminités construites lorsque des femmes sont présentes et impliquées dans les processus créatifs diffèrent de ce que nous avons évoqué ici.

5.2.2.2 Constructions « empouvoirées » de féminités

Dans une chanson sortie en 2016, l'artiste pop finlandaise Vesala chantait :

Je suis née là où
Les filles ne jouent pas de guitare

*Mä synnyin siellä missä
Tytöt ei soita kitaraa*⁸⁹³

C'est dans un article de la chercheuse en musicologie culturelle, Anna-Elena Pääkkölä, que cette chanson a été analysée pour la représentation de la finlandité qu'elle véhicule.⁸⁹⁴ Pääkkölä la décrit comme étant une critique des inégalités entre les genres ayant cours dans le monde de la musique, mais aussi à plus grande échelle, dans la société finlandaise.⁸⁹⁵ Ainsi, bien que cette chanson soit issue d'un album de musique pop, elle illustre tout de même une réalité qui est également visible dans la musique metal finlandaise. Pääkkölä montre en effet la limitation des possibilités offertes au genre féminin dans la scène musicale en Finlande, sous-entendant potentiellement une comparaison avec le genre masculin⁸⁹⁶.

⁸⁹² DIGIOIA, Amanda, « Nameless, but not blameless: Motherhood in Finnish heavy metal music », *op. cit.*, pp. 237–255.

⁸⁹³ Vesala, « Tytöt ei soita kitaraa », Vesala, Warner Music Finland, 2016. Genius, « Tytöt Ei Soita Kitaraa », <https://genius.com/Vesala-tytot-ei-soita-kitaraa-lyrics> (page consultée le 21/07/2022).

⁸⁹⁴ PÄÄKKÖLÄ, Anna-Elena, « Nykysuomalaisia idylläänimaisemia, symboleja ja kipupisteitä populaarimusiikissa : tapausesimerkkeinä Lauri Tähkä, Vesala ja Tiisu », dans *Musiikki*, 1/2019, pp. 11–42, <https://musiikki.journal.fi/article/view/83240>, (page consultée le 04/05/2020).

⁸⁹⁵ PÄÄKKÖLÄ, Anna-Elena, *Ibid.*, p. 36.

⁸⁹⁶ *Ibid.*

La prise de conscience de l'inégalité des genres émerge également dans le metal finlandais, bien que cela soit plus tardif que pour la musique pop finlandaise, et reste encore un sujet très peu abordé par rapport à d'autres thèmes liés aux constructions des genres. De plus, il existe très peu de cas où des femmes sont directement ou explicitement impliquées dans le processus créatif des textes de metal. Dans notre corpus, cela se limite à l'artiste Tarja et aux groupes Battle Beast et Dark Sarah. Malgré cette sélection restreinte, les chansons et les visuels de ces trois sujets nous permettent de dégager plusieurs types de constructions de féminités majoritairement liées aux questions d'*empowerment*. Bien que ce sujet soit, comme nous l'avons mis en évidence, également crucial dans les constructions de masculinités, cette section montre que les diverses formes d'*empowerment* féminin tendent volontiers à se détacher des modèles masculins.

Tout d'abord, ce détachement s'exprime par une remise en question du manque ou de l'absence de pouvoir féminin. Ainsi, dans la chanson « No More Hollywood Endings »⁸⁹⁷ (Plus de fins hollywoodiennes), la chanteuse observe dans le refrain puis dans le second couplet :

Je rampe dans la tragédie
Chassant le rêve de quelqu'un d'autre
Une vie sans mystère
Création d'une usine à rêve
[...]

Je suis une acolyte
Dans l'histoire de ma vie
Prétendant que j'aime ça

*I'm crawling into tragedy
Chasing someone else's dreams
A life without a mystery
Creation of dream factory
[...]*

*I am a sidekick
In the story of my life
Pretending that I like it*⁸⁹⁸

L'absence de pouvoir de la narratrice est exprimée par le fait de ne pas vivre selon ses propres aspirations mais selon celles d'une autre personne, au point de n'être qu'un personnage secondaire dans sa propre vie. A la fin de la chanson, elle dépasse cependant ce constat amer

⁸⁹⁷ Battle Beast, « No More Hollywood Endings », *No More Hollywood Endings*, Nuclear Blast, 2019.

⁸⁹⁸ Battle Beast, « No More Hollywood Endings », *Ibid.* Genius, « No More Hollywood Endings », <https://genius.com/Battle-beast-no-more-hollywood-endings-lyrics> (page consultée le 21/07/2022).

en affirmant ses volontés et en décidant d'inviter son interlocuteur ou son interlocutrice à la suivre dans son passage à l'action :

Les vieux clichés restent encore mais je veux mes propres fins
Pas de fausses solutions
Pas d'illusions sûres
Viens avec moi dans un vrai rêve

*Old clichés still remain but I want my own endings
No false solutions
No safe illusions
Come along with me into a real dream*⁸⁹⁹

Nous remarquons donc que la narratrice ne fait pas que constater son manque de pouvoir. Elle est capable de remédier à cela pour dépasser cette situation inconfortable et ce type de démarche est également observable dans des textes de nos deux autres sujets.

Par exemple, le clip⁹⁰⁰ de la chanson « Innocence »⁹⁰¹ (Innocence) de Tarja met en scène une famille dont le père est violent, d'abord verbalement et physiquement envers la mère puis, au moins verbalement, envers leur fille. Tarja, est filmée en train de chanter et jouer la chanson hors du décor de la maison. Sur certains plans, ses yeux sont couverts de plumes, rappelant ainsi l'allégorie de la justice qui a les yeux bandés. Au moment où la mère de l'enfant tente de la défendre et que le père s'apprête à lever la main sur elle, Tarja apparaît dans leur logement, à 4 minutes et 44 secondes, et attrape le bras levé du père, laissant la possibilité à la mère et à l'enfant de partir loin de cette personne violente. C'est ainsi une figure féminine qui retient le bras d'un homme et qui semble mettre un terme à sa violence. D'une part, cette vidéo montre qu'une femme, extérieure au drame qui se joue, a la capacité d'agir contre la violence et d'autre part, elle met en scène la thématique sensible de la violence domestique ainsi que de la violence à l'encontre des femmes. La vidéo représente enfin une négociation entre les différentes attentes liées au genre féminin. En effet, bien qu'il y ait une forme d'*empowerment* mis en scène, la vidéo donne tout de même un rôle coutumier au personnage de Tarja ainsi qu'à la mère de l'enfant, celui de protéger les autres.

Comme chez Battle Beast, l'absence première de pouvoir est surmontée par la volonté d'agir pour de sortir de la situation problématique. En se représentant à l'image de la justice, Tarja n'a pour seul but que de rétablir l'ordre. Contrairement à ce qui a été présenté par exemple avec le

⁸⁹⁹ Battle Beast, « No More Hollywood Endings », *op. cit.* Genius, « No More Hollywood Endings », *op. cit.*

⁹⁰⁰ Cattaneo, Mariano, earMUSIC, *Tarja "Innocence" Official Music Video*, 2016, <https://youtu.be/6yYccQOS1yI> (page consultée le 21/07/2022).

⁹⁰¹ Tarja, « Innocence », *The Shadow Self*, earMUSIC, 2016.

cas de Lost Society, la résolution d'un manque de pouvoir dans les constructions de féminités de notre corpus ne semble pas s'appuyer en premier lieu sur un besoin de se venger contre celui qui a lésé en premier lieu les personnages féminins mais davantage sur la volonté de réparer ce déséquilibre.

Nous avons cependant des cas d'*empowerment* féminin, certes moins nombreux, qui s'appuient sur une certaine domination physique d'autrui. Par exemple, Dark Sarah avec « A Grim Christmas Story »⁹⁰² (Une Histoire Sombre de Noël) raconte l'histoire de Sarah, la narratrice, qui, après avoir été trompée par son mari, commet huit meurtres durant la période de Noël.⁹⁰³ Qualifiée de sombre et humoristique dans la description de sa version vidéo⁹⁰⁴, cette chanson reprend l'air d'un chant de Noël populaire intitulé « The Twelve Days of Christmas » (Les Douze Jours de Noël). Le groupe montre ainsi que les personnages féminins ne sont pas que potentiellement dangereux. Ils sont également capables de passer à l'action de manière totalement arbitraire et imprévisible, peu importe le genre des victimes, à l'égal des personnages masculins.

De son côté, Battle Beast représente ce type d'*empowerment* féminin dans le clip⁹⁰⁵ de la chanson « Bringer of Pain »⁹⁰⁶ (Celle qui apporte la douleur). La vidéo alterne d'un côté des plans du groupe jouant et chantant la chanson et de l'autre l'histoire d'une femme qui infiltre ce qui semble être un bâtiment industriel. Elle tue un premier homme armé puis s'attaque à une autre personne dont l'équipement rend, au début du combat, l'identification de son genre impossible. Alors qu'elle s'apprête à l'achever, la personne au sol pare le coup, se relève puis enlève son masque, révélant le visage de la chanteuse, Noora Louhimo, qui tue son opposante en lui tranchant la gorge. Avec l'issue de cette vidéo, nous comprenons qu'une femme n'a pas besoin de se mesurer à un homme pour affirmer sa puissance ou sa domination. Le combat final a lieu entre deux personnages féminins et c'est la plus résiliente qui l'emporte.

⁹⁰² Dark Sarah, « A Grim Christmas Story », *Behind the Black Veil*, Inner Wound Recordings, 2015.

⁹⁰³ DarkSarahOfficial, *DARK SARAH - A Grim Christmas Story*, 2017, https://youtu.be/JOZdI_EBBGc (page consultée le 21/07/2022).

⁹⁰⁴ DarkSarahOfficial, *Ibid.*

⁹⁰⁵ JUSSILA, Esa, Nuclear Blast Records, *BATTLE BEAST - Bringer Of Pain (OFFICIAL VIDEO)*, 2017, https://youtu.be/pBpv_pcUEIQ (page consultée le 21/07/2022).

⁹⁰⁶ Battle Beast, « Bringer of Pain », *Bringer of Pain*, Nuclear Blast, 2017.

Ces deux exemples montrent donc que l'*empowerment* féminin peut également se construire à travers des récits violents et macabres, à l'égal de l'*empowerment* masculin. Pour autant, l'inclusion des deux genres parmi les antagonistes éliminés marque une différence de traitement de l'autre genre représenté dans notre corpus, puisque les personnages masculins ont davantage tendance à affronter des ennemis masculins pour créer un *empowerment*.

Enfin, nous souhaitons étudier les *empowerments* féminins établis dans des situations de coopération. Ces cas sont notamment visibles dans un clip de la chanson « King for a Day »⁹⁰⁷ (Roi pour un Jour) de Battle Beast et un clip de Tarja, tiré de la chanson « Tears in Rain »⁹⁰⁸ (Larmes sous la Pluie).

Le clip de Battle Beast⁹⁰⁹ montre, en lien avec les paroles de la chanson⁹¹⁰, les abus d'un homme politique corrompu qui n'occupe cette fonction que pour avoir une vie agréable, sans se soucier de la population qu'il est supposé représenter et défendre. Les plans sur cet homme sont coupés par des plans du groupe jouant la chanson dans une salle de concert et dénonçant par conséquent ces agissements et manipulations. À 3 minutes 46 secondes, le politicien fait forcer la porte du bâtiment où se trouve le concert pour le faire arrêter. C'est alors la chanteuse qui remarque en premier son entrée et qui s'arrête de danser en lançant un regard soutenu à l'intrus, entraînant les autres personnes présentes à faire de même. Alors que le politicien s'adresse avec véhémence à la foule, la chanteuse continue de soutenir son regard et une femme derrière un comptoir adopte une attitude similaire, montrant à l'homme qu'il n'a aucun impact sur ces personnes. C'est à ce moment que sa milice, composée d'hommes et de femmes, décide de ne plus lui obéir et de l'arrêter. Il est alors emmené dans un tribunal présidé par la chanteuse du groupe. Ainsi, malgré les alliances de celui-ci avec des personnages incarnant des caricatures d'antagonistes de cinéma⁹¹¹, une foule solidaire permet de faire tomber cet homme, bien que,

⁹⁰⁷ Battle Beast, « King for a Day », *Bringer of Pain*, 2016.

⁹⁰⁸ Tarja, « Tears in Rain », *In the Raw*, earMUSIC, 2019.

⁹⁰⁹ Nuclear Blast Records, *BATTLE BEAST - King For A Day (OFFICIAL VIDEO)*, 2016, <https://youtu.be/8IKYdrL-AAw> (page consultée le 21/07/2022).

⁹¹⁰ Battle Beast, « King for a Day », *op. cit.* Genius, « King for a Day », <https://genius.com/Battle-beast-king-for-a-day-lyrics> (page consultée le 21/07/2022).

⁹¹¹ Ces personnages arborent par exemple une forte musculature ou jouant avec un coupe-cigare entre 2 minutes et 2 minutes 26 secondes.

Nuclear Blast Records, *BATTLE BEAST - King For A Day (OFFICIAL VIDEO)*, *op. cit.*

comme l'annonce la chanteuse dans le second pré-refrain, un personnage semblable est déjà prêt à le remplacer.⁹¹²

La vidéo⁹¹³ de la chanson « Tears in Rain »⁹¹⁴ illustre un phénomène similaire. L'histoire présentée est celle d'un match de roller derby disputé par une équipe dont fait partie la chanteuse sous le *derby name* anglo-finnois « Black Leijona », qui peut être traduit par 'Lionne Noire' ou 'Lion Noir'. Au roller derby, les membres d'équipes ainsi que les arbitres se créent des personnages qu'ils nomment en fonction de leur propre personnalité et ce sont ces noms qui sont désignés, même en français, par l'expression *derby name*.⁹¹⁵ Dans la vidéo, à force d'entraînement et grâce au soutien de ses coéquipières, Black Leijona parvient à vaincre ses doutes et à aider son équipe à remporter la victoire. Alors que les paroles de la chanson abordent le fait d'avoir fait le deuil d'une relation sentimentale qui n'a pas fonctionné et le fait de passer à autre chose, la vidéo montre que ces paroles s'appliquent à d'autres difficultés de la vie. Une fois encore l'*empowerment* féminin est rendu possible grâce à la coopération de plusieurs personnages. Contrairement à Battle Beast, la vidéo ne montre que des femmes qui s'affrontent et travaillent entre elles. De plus, le choix du contexte du roller derby contribue également à la mise en scène d'une réflexion sur les féminités puisque le féminisme et les questions de féminités font partie de l'univers de ce sport.⁹¹⁶ En outre, comme l'illustre la vidéo, les chutes, les coups et les blessures y sont fréquents, remettant par conséquent en question l'image fragile des féminités représentées par le corpus masculin, notamment. Enfin, le choix du *derby name* de Tarja, *Black Leijona*, montre le lien existant entre constructions de féminité et de finlandité. Son identité ici se repose d'une part sur une dimension sombre de sa personnalité et d'autre part sur le fait d'être finlandaise, comme l'illustre le choix de la langue finnoise ainsi que celui de l'animal, le lion étant présent sur les armoiries de la Finlande. La chanson et la vidéo s'inspirent en partie d'éléments de la culture populaire occidentale comme, de toute évidence, le roller

⁹¹² Battle Beast, « King for a Day », *op. cit.* Genius, « King for a Day », *op. cit.*

⁹¹³ KALTENBACH, Florian, Tarja « Tears In Rain » Official Music Video - Album « In The Raw » out August 30th, 2019, https://www.youtube.com/watch?v=sqSe6eub_eo, (page consultée le 8 mai 2020).

⁹¹⁴ Tarja, « Tears in Rain », *op. cit.*

⁹¹⁵ SULLIVAN, Vernon, « Le Derby Name », *Histoire : du roller catch des origines au roller derby moderne*, 29 janvier 2019 (édition mise à jour), <http://www.rollerenligne.com/articles-2089-2-histoire-du-rollerderby.html>, (page consultée le 8 mai 2020). HARLAN, Jennifer, « The Long and Surprising History of Roller Derby », dans *The New York Times*, 26 juillet 2019, [article en ligne], <https://www.nytimes.com/2019/07/26/sports/roller-derby-history-photos.html>, (page consultée le 8 mai 2020).

⁹¹⁶ Voir PAVLIDIS, Adele, FULLAGAR, Simone, « Narrating the Multiplicity of « Derby Grrrl »: Exploring Intersectionality and the Dynamics of Affect in Roller Derby » dans *Leisure sciences*, 2013, 35/ 5, pp. 422–437, DOI : 10.1080/01490400.2013.831286. CHANANIE-HILL, Ruth A., WALDRON, Jennifer J., UMSTED, Natalie K., « Third-Wave Agenda: Women's Flat-Track Roller Derby », dans *Women in sport & physical activity journal*, 2012, 21/1, pp. 33-49. DOI 10.1123/wspaj.21.1.33. ARLSON, Jennifer, « The Female Signifiant in All-Women's Amateur Roller Derby », dans *Sociology of sport journal*, 2010, 27/ 4, pp. 428–440. DOI 10.1123/ssj.27.4.428.

derby, mais aussi la chanson « Let's Dance » (Dansons) de David Bowie⁹¹⁷ évoquée par quatre notes chantées sans paroles entre 14 et 21 secondes⁹¹⁸, similaires à l'ouverture du titre de Bowie. Cependant, le personnage principal du clip se construit une identité qui se veut forte et qui s'ancre notablement dans la culture et dans l'histoire sportive de son pays natal, l'équipe nationale finlandaise de hockey sur glace ayant pour surnom « *Leijonat* » (Les Lions). Cette vidéo constitue par ailleurs la seule expression d'*empowerment* féminin qui est aussi explicitement associée à une construction de finlandité.

Bien que les artistes féminines aient plus rarement la possibilité de construire des formes de féminités dans notre corpus, l'artiste et les deux groupes analysés ici nous semblent proposer des constructions tout à fait intéressantes pour notre sujet. En effet, les personnages féminins et les narratrices incarnent différents types d'*empowerment* qui permettent d'une part de remettre en question et dépasser le manque de pouvoir souvent lié à leur genre comme nous l'avons vu en premier lieu. Nous avons montré ensuite que ces artistes et groupes développent des mises en scène de réappropriation de pouvoir par des protagonistes féminines. Enfin les deux derniers cas étudiés illustrent une manière de construire ce sentiment de pouvoir ou de puissance qui reposent majoritairement sur l'idée d'un travail coopératif. Ce type d'*empowerment* est certes également présent dans les textes d'autres groupes mais il est alors représenté dans un contexte martial, le plus souvent lié aux questions de religions, ce qui n'est pas le cas dans les représentations féminines qui sont moins nombreuses mais plus variées.

5.2.2.3 Considérations conclusives

Ce sous-chapitre montre l'existence de différences notables entre les représentations de féminités visibles chez les groupes masculins et les constructions de féminités identifiées chez des artistes féminines.

Dans le premier cas, les femmes sont principalement représentées comme des objets. Leur objectification est exprimée par leurs rôles majoritairement passifs dans les récits. Notre corpus les représente le plus souvent comme une chose agréable à regarder, à imaginer ou à décrire,

⁹¹⁷ David Bowie, « Let's Dance », *Let's Dance*, EMI, 1983.

⁹¹⁸ KALTENBACH, Florian, Tarja « Tears In Rain » *Official Music Video - Album « In The Raw » out August 30th, op. cit.*

comme nous l'avons vu avec Barathrum ou To/Die/For. Les femmes peuvent également être utilisées comme simple élément d'arrière-plan au récit principal, à l'exemple du cas de Sonata Arctica, ou bien faire partie du récit mais sans avoir les mêmes capacités que ses homologues masculins. Cela se traduit par exemple par l'impossibilité de profiter de leur sexualité pour elles-mêmes, comme illustré par le cas d'Ensiferum. Ainsi, c'est principalement par leur caractéristique passive ou par le fait que leurs possibilités d'agir ne restent qu'à l'état de potentiel que les femmes sont représentées par les artistes masculins.

Dans le second cas, cette passivité des personnages féminins et la dépossession de leur capacité d'agir est identifiée, questionnée et surmontée, comme nous l'avons vu avec la chanson « No More Hollywood Endings »⁹¹⁹ de Battle Beast et la vidéo tirée de la chanson « Innocence »⁹²⁰ de Tarja. De plus, les femmes se mettent en scène dans des récits violents où elles sont capables d'affronter et tuer des opposants, peu importe leur genre, à l'exemple de la chanson « A Grim Christmas Story »⁹²¹ de Dark Sarah ou du clip de la chanson « Bringer of Pain »⁹²² de Battle Beast. Enfin, ces artistes insistent régulièrement sur des mises en scène d'*empowerment* reposant sur des récits de coopération avec autrui, sortant par conséquent du cadre du héros masculin solitaire se détachant du reste de la population par ses aptitudes extraordinaires.

Dans les deux sections de ce sous-chapitre, les personnages féminins ne sont que très rarement liés à des constructions de finlandité. Quand cela se produit cependant, ils semblent véhiculer des valeurs montrées par les artistes comme positives, comme la richesse culturelle, l'affection et le *care* chez Mokoma⁹²³, bien que cela ne suffise pas au narrateur, d'après les paroles de la chanson, et comme l'*empowerment* par le travail en groupe et le dépassement de soi chez Tarja. Enfin, il est intéressant de constater que, bien que peu nombreuses, les constructions de fémininités au sein d'une même œuvre ne sont pas monolithiques puisqu'elles sont abordées à travers des sujets variés et la mise en avant de valeurs diverses.

⁹¹⁹ Battle Beast, « No More Hollywood Endings », *op. cit.*

⁹²⁰ Tarja, « Innocence », *op. cit.*

⁹²¹ Dark Sarah, « A Grim Christmas Story », *op. cit.*

⁹²² Battle Beast, « Bringer of Pain », *op. cit.*

⁹²³ Mokoma, « Sydänjuuret », *Sydänjuuret*, Sakara Records, 2010. Discogs, « Mokoma – Sydänjuuret », <https://www.discogs.com/fr/master/285771-Mokoma-yd%C3%A4njuuret/image/SW1hZ2U6OTYxNzAxNw==> (page consultée le 20/07/2022).

5.2.3 Conclusion partielle

Dans ce chapitre, nous avons analysé des constructions des deux genres explicitement revendiqués dans notre corpus. À travers l'étude des masculinités et des féminités cisgenres, nous avons voulu comprendre comment leurs constructions participent aux constructions de finlandités. Nous avons également souhaité mettre en lumière les différences significatives existant entre les différents genres, contribuant ainsi aux discussions sur ce vaste sujet, majoritairement étudié selon la perspective des individus et moins souvent selon les textes produits par les groupes et artistes.

Dans notre sous-chapitre consacré aux constructions de masculinités, nous avons pour but d'analyser leur complexité à l'aide des notions d'*empowerment* et de sensibilité.

Par conséquent, nous avons montré que, en dehors des récits de combats, l'*empowerment* masculin est le plus souvent représenté par deux types de récits, ceux d'une filiation à une lignée familiale prestigieuse ou détenant un capital matériel et ceux mettant en scène une sexualité brutale, incontrôlable et dangereuse. Nous avons montré dans la section suivante que les masculinités ne se conforment pas toutes à un idéal d'*empowerment*, pourtant caractéristique du metal, et que l'une des manières de le remettre en question est de lier masculinité et sensibilité. En outre, le sujet de la sensibilité permet également aux groupes de remettre en question ou de négocier une construction finlandaise de masculinité caractérisée par l'idée qu'un homme ne doit pas exprimer ses ressentis ou ses émotions. Cette sensibilité est montrée dans notre corpus par l'expression de souffrances morales intenses, menant par exemples les personnages à avoir des pensées morbides et des besoins extrêmes de compagnie ou de solitude. De plus, l'expression de la sensibilité mène les personnages à adopter des traits usuellement codés comme féminins tels que l'expression de sentiments affectueux et le fait de prendre soin d'autrui, notamment dans le cadre d'une relation entre un père et son fils.

Par l'*empowerment* ou la sensibilité, les constructions de masculinités sont diverses et leur complexité dépend à la fois des constructions de genres caractéristiques du metal et de constructions inhérentes à la Finlande.

Dans le sous-chapitre suivant, nous avons abordé les représentations de féminités par des artistes masculins d'une part et des constructions de féminités par des artistes féminines d'autre part.

Nous avons d'abord souligné qu'il était très rare que des personnages féminins soient directement associés dans notre corpus à des constructions de finlandités. Ensuite, nous avons exposé et analysé plusieurs modes de réification des personnages féminins en tant qu'objets de contemplation, de plaisir ou de soutien, notamment affectif, dépourvus d'une réelle capacité d'action.

La section suivante démontre comment les artistes féminines participent à la construction ou construisent directement des féminités qui diffèrent des représentations faites par les artistes masculins. Malgré le peu de représentativité des artistes féminines dans notre corpus, les cas étudiés montrent à la fois une diversité de sujets abordés et un partage de certaines constructions de féminités. Parmi celles-ci, nous avons étudié la remise en question et la résolution de la privation de pouvoir des personnages féminins, la réappropriation et la mise en scène de ce pouvoir et la création collective d'un *empowerment*. Ainsi, les constructions de féminités montrent une conscience des déséquilibres dans les rapports de pouvoir existant à différentes échelles des sociétés et proposent des manières d'y remédier par un dépassement personnel et un esprit de collaboration.

D'un point de vue général, les constructions et les représentations des genres dans notre corpus répondent à des préoccupations contemporaines des groupes et artistes, telles que la crainte d'être soumis ou soumise à une forme de domination, et le besoin de remettre en question des modèles de genres existants tels que l'homme impassible ou la femme passive. Dans le chapitre suivant, nous développons ce thème de la remise en question des sociétés contemporaines.

5.3 Les sociétés contemporaines : entre questionnements locaux et transnationaux

Le but de ce chapitre est d'analyser comment les groupes évoquent, questionnent ou critiquent des aspects de la société contemporaine. Nous comprenons ici la notion de société selon la définition communément admise de « [communauté] d'individus organisée autour d'institutions communes (économiques, politiques, juridiques, etc.) dans le cadre d'un état ou plus généralement dans le cadre d'une civilisation à un moment historique défini. »⁹²⁴ Dans le cas

⁹²⁴ Centre national de ressources textuelles et lexicales, « Société », 2012, <https://www.cnrtl.fr/definition/soci%C3%A9t%C3%A9> (page consultée le 02/08/2022). Voir également

de notre corpus, le moment historique défini est par conséquent la période contemporaine aux groupes et à leurs textes, s'étendant donc de 1990 à 2020. Ainsi, nous abordons d'une part les références à la société finlandaise et d'autre part les évocations de la fin du monde qui est un sujet observable dans une vaste partie de notre corpus et qui est généralement accompagné de commentaires sur la ou les sociétés humaines.

Concernant le traitement des sociétés contemporaines dans le metal finlandais, peu de travaux ont été réalisés. La recherche d'Aila Mustamo aborde évidemment ce sujet mais se concentre sur le metal extrême,⁹²⁵ Marcus Moberg le mentionne à travers le prisme du metal chrétien⁹²⁶ et Mikael Sarelin se focalise sur les questions de genres, à nouveau dans le metal extrême⁹²⁷. Pour autant, les discussions sociales mentionnant les sociétés contemporaines aux groupes n'est pas inhérente au metal dans la scène musicale populaire finlandaise. En effet, ces questions étaient déjà abordées dès les années 1970-1980 dans une portion spécifique du rock finlandais, nommé *Suomirock* 'rock de Finlande' qui, selon Terhi Skaniakos, chercheuse ayant travaillé sur la musique populaire, « a fourni un nouveau canal pour s'opposer aux représentations hégémoniques de finlandité qui ne résonnaient pas avec les générations plus jeunes ». ⁹²⁸ Ce chapitre montre de plus que les observations de Skaniakos concernant le *Suomirock* sont également valables pour plusieurs textes de notre corpus comme « le manque de respect pour les autorités », la haine pour les dirigeants ou « *herraviha* » en finnois, l'opposition aux « inégalités sociales, l'usage abusif du pouvoir de l'autorité et l'urbanisation ». ⁹²⁹

Du point de vue international, l'article de Laura Wiebe Taylor⁹³⁰ est un texte important pour ce chapitre puisqu'il aborde la question de la critique sociale, notamment en lien avec les dystopies et l'apocalypse. Ce travail est intéressant pour le premier sous-chapitre car Wiebe Taylor y explique aussi qu'une critique sociale en surface sans espoir est en fait une manière d'appeler à changer cet état de fait, ce qui est souvent le cas dans les critiques adressées à la Finlande. Il

« Société », *Le Robert*, <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/societe> (page consultée le 27/09/2022).
« Société », *Dictionnaire de la sociologie*, lieu de publication inconnu, Encyclopédia Universalis, 2016. CASSIN, Barbara (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies*, Paris, Le Robert Seuil, 2004, p. 1190.

⁹²⁵ MUSTAMO, Aila, « *Yö, metsä, aika ennen kristinuskoa* » *Kotimaan ja kansakunnan representaatiot black metalissa ja folk metalissa Suomessa ja Norjassa*, *op. cit.*

⁹²⁶ MOBERG, Marcus, *Faster for the Master!: Exploring Issues of Religious Expression and Alternative Christian Identity within the Finnish Christian Metal Music Scene*, Turku, Åbo Akademi University Press, 2009, <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-765-493-7>, (page consultée le 02/08/2022).

⁹²⁷ SARELIN, Mikael, *Krigaren och transvestiten. Gestaltningar av mörker och maskuliniteter i finländsk black metal*, *op. cit.*

⁹²⁸ SKANIAKOS, Terhi, « The Emergence of *Suomirock* in the 1970 and 1980s », *op. cit.*, pp. 39–40.

⁹²⁹ *Ibid.*, pp. 39.

⁹³⁰ TAYLOR, Laura Wiebe, « Images of human-wrought despair and destruction: Social critique in British apocalyptic and dystopian metal. », dans, BAYER, Gerd (éd.), *Heavy metal music in Britain*, Farnham, Ashgate, 2009, pp. 89–110.

est cependant principalement utilisé dans le second sous-chapitre, avec le travail de Ian Collinson qui aborde les représentations de fin du monde en association à la crise environnementale⁹³¹.

Nous commençons donc ce chapitre avec l'analyse des évocations, des questionnements et des critiques de la société finlandaise contemporaine, afin notamment de comprendre les différentes perceptions de la société dans laquelle les groupes évoluent.

5.3.1 La société finlandaise : menacée par l'extérieur, fragilisée de l'intérieur

Afin d'étudier le rapport que les groupes entretiennent avec la société finlandaise et comment ceux-ci influencent les constructions de finlandités, ce sous-chapitre est consacré en premier lieu à l'analyse des évocations de la Seconde Guerre mondiale. En effet, ce sujet est représenté dans notre corpus comme un outil de construction de finlandités articulées autour des rapports de pouvoir perçus comme existant entre la Finlande et d'autres entités politiques. Cela nous permet de mieux comprendre comment les ils conçoivent leur pays et leur identité vis-à-vis d'autres groupes de population, faisant par conséquent ressortir des constructions d'identités en opposition à une forme d'altérité.

Dans la seconde section, nous nous focalisons sur des considérations relatives à la société finlandaise indépendamment de son rapport à l'étranger. Ainsi, nous étudions des critiques d'une société perçue comme en manque de repères ainsi que de considération pour ses membres humains, soulignant ainsi les fragilités potentielles des finlandités construites dans notre corpus.

5.3.1.1 La Seconde Guerre mondiale comme symbole des menaces pesant sur la nation

Parmi les événements ayant marqué l'histoire de la Finlande indépendante, la Seconde Guerre mondiale sert pour certains groupes de notre corpus à appuyer des propos et des idées qui participent à leurs constructions de finlandités et à la vision du monde dans lequel ils évoluent.

⁹³¹ COLLINSON, Ian, « 'This is the Funeral of the Earth': The 'Dead-end' Environmental Discourses of Australian Ecometal », *op. cit.*, pp. 129–144.

Dans cette section, nous analysons deux types de références à la Seconde Guerre mondiale, l'un reposant sur l'expression d'une volonté de défendre le pays et l'autre utilisant ce sujet afin de véhiculer des messages de rejet violents vis-à-vis de certaines populations.

Le premier type de référence à la Seconde Guerre mondiale permet aux groupes de convoquer un nationalisme reposant sur le besoin de défendre la nation et le territoire contre une menace extérieure qui n'est pas explicitement nommée. C'est notamment le cas dans la chanson « Cottages and Saunas »⁹³² (Chalets et Saunas) de Korpiklaani dont le refrain est :

Ici nous avons construit nos chalets et saunas
Du marais nous avons pelleté nos champs
Personne ne peut nous le prendre
Pas sans le payer et ça c'est sûr

*Here we had built our cottages and saunas
From the swamp we have shovelled our fields
Nobody can take it away from us
Not for free, and that's for sure*⁹³³

Ce passage ravive le sentiment qui a certainement été véhiculé pendant les conflits opposant la Finlande à l'URSS qui ont notamment mené à la privation de territoires importants pour le premier mais non sans mal et au prix de pertes humaines et matérielles significatives pour le second. Bien que la référence à l'histoire soit compréhensible pour un public connaissant ces événements, elle est tout de même plus explicitement soulignée au début du second couplet avec une citation qui était visible sur l'un des anciens t-shirts à l'effigie du groupe⁹³⁴ : « We eat iron, we shit the chain »⁹³⁵ (Nous mangeons du fer, nous chions la chaîne). L'auteur des paroles et chanteur, Jonne Järvelä, a expliqué dans une discussion sur le forum⁹³⁶ du groupe que ce passage ainsi que le premier vers de la chanson sont des traductions de citations du film *Tuntematon Sotilas* (Le Soldat Inconnu), sans pour autant préciser s'il fait référence au film de 1955 ou celui de 1985. Cette réplique se trouve également dans le livre *Tuntematon Sotilas* de Väinö Linna, duquel les films sont des adaptations, et qui relate l'histoire de soldats finlandais

⁹³² Korpiklaani, « Cottages and Saunas », *Voice of Wildenness*, Napalm Records, 2005.

⁹³³ Korpiklaani, « Cottages and Saunas », *Ibid.* Genius, « Cottages and Saunas », <https://genius.com/Korpiklaani-cottages-and-saunas-lyrics> (page consultée le 25/07/2022).

⁹³⁴ METALSHOP, « men's t-shirt Korpiklaani - We Eat Iron - ST1126 » <https://www.metal-shop.eu/p/39061-mens-t-shirt-korpiklaani-we-eat-iron-st1126-razamataz/> (page consultée le 25/07/2022).

⁹³⁵ Korpiklaani, « Cottages and Saunas », *op. cit.* Genius, « Cottages and Saunas », <https://genius.com/Korpiklaani-cottages-and-saunas-lyrics> (page consultée le 25/07/2022).

⁹³⁶ Korpiklaani Forum, <https://jonne.proboards.com/thread/260/korpiklaani-lyrics-inspired?page=1> (page consultée le 25/07/2022).

durant la guerre de Continuation ayant eu lieu entre la Finlande et l'URSS de 1941 à 1944. Le livre contient, de plus, dans sa traduction anglaise la phrase « Eats iron and shits chains » (Mange du fer et chie des chaînes), « Syö rautaa ja paskantaa kettinkiä » en finnois, prononcée par le personnage de Koskela alors qu'il est alcoolisé.⁹³⁷ Le refrain ainsi que cette référence cinématographique et littéraire participent à construire une finlandité marquée par la détermination intense à ne pas se laisser faire face à un potentiel ennemi ou envahisseur.

Un message similaire est exprimé dans la chanson « Umpijään Taisteilijat »⁹³⁸ (Combattants entièrement gelés) de Soulgrind, dont les paroles ne permettent pas vraiment de situer le récit dans une période ou un conflit précis. En effet, les paroles⁹³⁹ citent deux textes de Goethe⁹⁴⁰ dans les deux premières strophes et font référence à un chant publié pour la première fois en 1935 dans les *Suomen Kansan Vanhat Runot*⁹⁴¹ à la cinquième strophe. Cet assemblage laisse l'auditoire à penser que ce récit n'a pas vocation à placer ces sources dans leur temporalité d'origine. De plus, le passage comportant la référence au poème finnois sert dans la chanson à souligner la cruauté de l'ennemi russe qui a tué les parents du narrateur intra-diégétique et qui fait l'objet de la vengeance et d'une chasse menée contre le « grand ours brun »⁹⁴², comme décrit par ce « je ».⁹⁴³ À la fin de la chanson, c'est la Finlande qui est à son tour citée, ce qui permet donc de situer spatialement le récit et cela reprend à nouveau l'idée que le pays résistera face à quiconque tentera de lui nuire :

Il faut payer un prix lourd
Que le dos de la Finlande peut supporter

⁹³⁷ LINNA, Väinö, *Unknown Soldiers*, traduit en anglais par Liesl Yamaguchi, Londres, Penguin Books, 2015, p. 268.

⁹³⁸ Soulgrind, « Umpijään Taisteilijat », *Into the Dark Vales of Death*, Holy Records, 2002.

⁹³⁹ Soulgrind, « Umpijään Taisteilijat », *Ibid.* Encyclopaedia Metallum, « Into the Dark Vales of Death », https://www.metal-archives.com/albums/Soulgrind/Into_the_Dark_Vales_of_Death/16460 (page consultée le 21/08/2022).

⁹⁴⁰ Respectivement : GOETHE, Johann Wolfgang von, *Iphigenie auf Tauris*, Project Gutenberg, 2009, acte 4, scène 5, non paginé, <https://www.gutenberg.org/cache/epub/2054/pg2054.html> (page consultée le 28/07/2022). GOETHE, Johann Wolfgang von, *West-östlicher Divan*, Project Gutenberg, 2017, Buch Suleika, non paginé, <https://www.gutenberg.org/cache/epub/2319/pg2319.html> (page consultée le 28/07/2022).

⁹⁴¹ KORHONEN, Liisa (chanteuse), KORHONEN, Arvi (collecteur), « Kehtolaulu », chant 1362, dans HAAVIO, Martti (éd.), *Suomen Kansan Vanhat Runot*, vol. XIII, Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, s.d., <https://skvr.fi/poem/skvr12113620> (page consultée le 28/07/2022).

⁹⁴² L'ours n'est pas uniquement un animal emblématique de la Finlande. Il sert également à qualifier la Russie lorsque celle-ci est considérée comme une menace par ou pour ses voisins. Voir NORTIO, Emma, JASINSKAJA-LAHTI, Inga, HÄMÄLÄINEN, Mikko, *et al.*, « Fear of the Russian bear? Negotiating Finnish national identity online » dans *Nations and Nationalism*, 28/3, 2022, pp. 861–876. <https://doi.org/10.1111/nana.12832> (page consultée le 28/07/2022).

⁹⁴³ Soulgrind, « Umpijään Taisteilijat », *op. cit.* Encyclopaedia Metallum, « Into the Dark Vales of Death », *op. cit.*

*Hinnat raskaat saa se maksaa,
minkä Suomen selkä jaksaa*⁹⁴⁴

Même si le contexte de la Seconde Guerre mondiale n'est pas mentionné ici, le type le récit proche de celui de Korpiklaani indique une tendance qui est également reprise, de manière plus intense encore, par des groupes de metal extrême.

Par exemple, Psychopathic Terror dans « Red Terror Revisited »⁹⁴⁵ (Terreur Rouge Revisitée) relie entre eux différents événements de l'histoire finlandaise ayant eu lieu au 20^{ème} siècle ; la guerre d'Hiver, la guerre de Continuation et l'entrée dans l'Union européenne. Ils sont assemblés pour défendre l'idée selon laquelle la Finlande serait en cours de destruction par trois forces travaillant conjointement, l'Europe dirigée par les socialistes, les personnes de confession juive⁹⁴⁶ et le communisme.⁹⁴⁷ La Seconde Guerre mondiale sert plusieurs objectifs. D'une part, elle permet de montrer que les Finlandais sont capables de se défendre face à un envahisseur ou une menace politique potentielle. Le groupe évoque ainsi la guerre d'Hiver et la guerre de Continuation afin de souligner l'ardeur au combat finlandaise face à un ennemi russe déshumanisé, comme l'illustrent les expressions « *commie rats* », traduisible par (rats coco), « *Red Terror* » (Terreur Rouge) et « *Eastern Beast* » (Bête de l'Est). D'autre part, cela permet de créer une continuité entre le passé et le présent avec la mention de l'entrée de la Finlande dans l'Europe qui aurait mené notamment à la destruction de sa souveraineté et à sa transformation en état judaïque. Par cette association, le groupe tente ainsi de créer une cohérence entre des courants politiques et religieux qui n'ont pas de lien attesté. De plus, le groupe construit une finlandité qui se situe à l'opposé de ce que le groupe rejette : l'orientation politique vers le socialisme ou le communisme, l'affiliation à l'Est et à la Russie, à l'Ouest et à l'Europe et le judaïsme. Ainsi, le groupe semble sous-entendre à travers cette chanson qu'il faudrait réitérer les exploits finlandais accomplis durant la Seconde Guerre mondiale pour se débarrasser de ce qu'ils nomment en anglais 'La Terreur Rouge Revisitée'.

⁹⁴⁴ Soulgrind, « Umpijään Taisteilijat », *op. cit.* Encyclopaedia Metallum, « Into the Dark Vales of Death », *op. cit.*

⁹⁴⁵ Psychopathic Terror, « Red Terror Revisited », *War Against the Global Maze of Tyranny*, Dark Blasphemies Records, 2015.

⁹⁴⁶ Le groupe affiche par ailleurs explicitement une attitude antisémite, révisionniste et complotiste tout au long de l'album. Encyclopaedia Metallum, « War Against the Global Maze of Tyranny », https://www.metal-archives.com/albums/Psychopathic_Terror/War_Against_the_Global_Maze_of_Tyranny/514108 (page consultée le 26/07/2022).

⁹⁴⁷ Psychopathic Terror, « Red Terror Revisited », *op. cit.* Encyclopaedia Metallum, « War Against the Global Maze of Tyranny » *op. cit.*

Cette utilisation de la participation de la Finlande à Seconde Guerre mondiale dans les constructions d'identités a été également identifiée en Finlande dans des discussions en ligne par des chercheuses et chercheur en psychologie sociale, Emma Nortio, Inga Jasinskaja-Lahti et Mikko Hämäläinen, ainsi qu'un chercheur en études culturelles, Jussi Pakkasvirta.⁹⁴⁸ D'après leur article, la Russie est représentée dans les discussions en ligne comme un « Autre national menaçant » dont l'identité est construite notamment à travers des références à la Seconde Guerre mondiale. De plus, elles et ils soulignent que cette construction est majoritairement portée par des hommes ayant autour d'une quarantaine d'années et que cette dynamique est amplifiée lorsque la Russie participe à des conflits militaires comme l'invasion de la région de la Crimée en 2014.

Ces données concernant l'âge et le genre des personnes participant à ce phénomène sont intéressantes vis-à-vis de notre corpus puisque les groupes notamment mentionnés ici correspondent en majorité à ces critères. Nous pouvons également noter que l'album contenant le dernier cas présenté est sorti en 2015, et que ses créateurs ont donc pu être également influencés par cet événement. En outre, ce phénomène de références à la Seconde Guerre mondiale et ses conséquences sur les constructions de finlandités n'est pas sans rappeler les observations de l'historien Tuomas Tepora que nous avons évoquées dans la section analysant la critique de la christianisation.⁹⁴⁹ En effet, les artistes masculins ayant participé à la production des cas analysés ici font également partie de la génération qui était adolescente ou nouvellement majeure durant les années 1990. Tepora explique à propos de celle-ci :

Les changements sociaux de la décennie ont formé leur expérience clé alors que l'expérience finlandaise de la Seconde Guerre mondiale a formé un point historique de référence unificateur et majoritairement positif. Il a fourni une représentation d'une bataille défensive nationalement inspirante.⁹⁵⁰

Il semblerait donc, d'après nos trois cas, que cet enthousiasme et l'influence que cette période a pu avoir sur les constructions de finlandités ait perduré jusque, au moins, le milieu des années 2010. Enfin l'analyse de ces cas permet de montrer que ces finlandités tendent à exclure des

⁹⁴⁸ NORTIO, Emma, JASINSKAJA-LAHTI, Inga, HÄMÄLÄINEN, Mikko, *et al.*, « Fear of the Russian bear? Negotiating Finnish national identity online » *op. cit.*, pp. 861–876.

⁹⁴⁹ Voir section « [Critique de la christianisation](#) ».

⁹⁵⁰ TEPORA, Tuomas, « The Image of Marshal Mannerheim, Moral Panic, and The Refashioning of the Nation in the 1990s », *op. cit.*, p. 355.

populations ainsi que des idées décrites encore récemment comme néfastes, voire à exprimer ouvertement un sentiment de haine à leur égard.

La section suivante aborde quant à elle des constructions de finlandités questionnant ou critiquant la société finlandaise.

5.3.1.2 Critiques d'une société manquant de repères et source de pression morale

Parmi les critiques les plus communément adressées à la société finlandaise, celle d'une société n'offrant pas ou plus de repères à ses membres revient le plus dans notre corpus. Vient ensuite la critique d'une forme de pression que plusieurs groupes semblent ressentir et qui se retrouve également dans le besoin de certains groupes de construire des masculinités sensibles, comme nous l'avons évoqué dans le chapitre précédent. Cette section est donc consacrée à l'étude de ces critiques et aux attentes qu'elles représentent par rapport à la finlandité dans trois chansons de Timo Rautiainen & Trio Niskalaukaus, HB et Stam1na.

« Toisen Luokan Kansalainen »⁹⁵¹ (Citoyen de Seconde Classe) de Timo Rautiainen & Trio Niskalaukaus est chanté à la première personne par un narrateur qui se retrouve sans emploi et qui peine à accepter le fait d'avoir recours à des aides sociales pour nourrir sa famille. Des deux premiers couplets émane ainsi l'incompréhension face au risque de se retrouver dans une telle situation mais aussi l'étonnement que cette situation touche autant de monde. Les deux strophes du refrain montrent quant à elles d'une part la crainte de ne pas accéder à un futur meilleur, comme l'illustrent les vers suivants :

Je suis pris au piège, comme soumis
Pourquoi le progrès recule

*Alistettuna tähän loukkuun jäin
Miksi kehitys kulkee taaksepäin*⁹⁵²

⁹⁵¹ Timo Rautiainen & Trio Niskalaukaus, « Toisen Luokan Kansalainen », *Lauluja Suomesta*, Sakara Records, 2017. Encyclopaedia Metallum, « Lauluja Suomesta », *op. cit.*

⁹⁵² Timo Rautiainen & Trio Niskalaukaus, « Toisen Luokan Kansalainen », *op. cit.* Encyclopaedia Metallum, « Lauluja Suomesta », *op. cit.*

Pour ce narrateur, il n'est même plus question d'une société qui stagne mais bien d'une société qui régresse. De plus, la seconde strophe du refrain montre que cette régression lui fait craindre une forme de soulèvement de la population annoncé par l'expression « *Kohta täälläkin autot palaa* »⁹⁵³ (Bientôt ici aussi les voitures brûleront), l'adverbe « aussi » laissant à penser que ce phénomène se produit déjà ailleurs et que la Finlande ne sera pas épargnée, si rien ne change. Ce type de représentation rejoint celles observées par Laura Wiebe Taylor concernant la mise en scène de récits dystopiques :

la graine d'une possibilité d'utopie repose souvent dans les images de destruction et de désespoir du metal, particulièrement quand de tels récits attribuent la responsabilité de conséquences oppressives et apocalyptiques à la société humaine et laissent entrevoir une chance d'éviter un tel désastre.

[...]

En puisant dans l'esprit de la tradition dystopique, le metal utilise ses paroles, ses sons et son imagerie visuelle difficiles pour exprimer des préoccupations majeures concernant le comportement et les prises de décisions humaines ainsi que l'anxiété face à l'avenir.⁹⁵⁴

Dans le cas de Timo Rautiainen & Trio Niskalaukaus, cette image de destruction est celle de voitures en train de brûler et un espoir semble reposer sur l'expression du sentiment d'être pris au piège, comme si l'auditoire pouvait agir et sauver le narrateur. Enfin, le groupe émet un jugement clair vis-à-vis de la Finlande lorsqu'un chœur masculin crie après chaque strophe du refrain « *Hyvä Suomi !* »⁹⁵⁵ (Allez la Finlande !), ce qui revêt dans ce contexte un caractère ironique, soulignant plus encore l'inconfort voire la colère qui est ressentie face à cette situation. La finlandité construite dans cette chanson est donc caractérisée d'une part avec une forme de nostalgie pour une société dans laquelle la vie était plus facile et la peur d'être tant ignoré par les instances décisionnaires que le pays pourrait entrer dans une crise sociale violente. À la manière d'un sous-texte, l'expression « *Hyvä Suomi !* »⁹⁵⁶ montre aussi une forme de prise de conscience face à un potentiel échec du système social finlandais qui ne soutient plus ses citoyens qui se perçoivent, comme l'indique le refrain, comme des « citoyens de seconde zone ».

⁹⁵³ Timo Rautiainen & Trio Niskalaukaus : « Toisen Luokan Kansalainen », *op. cit.* Encyclopaedia Metallum, « Lauuluja Suomesta », *op. cit.*

⁹⁵⁴ TAYLOR, Laura Wiebe, « Images of human-wrought despair and destruction: Social critique in British apocalyptic and dystopian metal. », *op. cit.*, p. 89.

⁹⁵⁵ Timo Rautiainen & Trio Niskalaukaus, « Toisen Luokan Kansalainen », *op. cit.* Encyclopaedia Metallum, « Lauuluja Suomesta », *op. cit.*

⁹⁵⁶ Timo Rautiainen & Trio Niskalaukaus, « Toisen Luokan Kansalainen », *op. cit.* Encyclopaedia Metallum, « Lauuluja Suomesta », *op. cit.*

HB dans la chanson « La Finlande de mon cœur »⁹⁵⁷ met également en scène une forme de nostalgie pour une Finlande qui n'est plus dans son état idéal, et qui ne respecte plus les êtres humains, comme le décrit la narration intra-diégétique :

Tout a changé, pollué en un instant
La Finlande est malade ça se voit
On brûle les ponts, on piétine les gens

*Kaikki on muuttunut, hetkessä saastunut
Suomi on sairas sen huomaa
Siltoja poltetaan, ihmiset poljetaan*⁹⁵⁸

Ces trois vers qui ouvrent la chanson montrent donc un constat amer fait sur un pays pollué, transformé et sur sa population qui est bafouée. Pour autant, la suite de la chanson est plus optimiste que celle de Timo Rautiainen & Trio Niskalaukaus puisque sa narratrice voit en la religion chrétienne une possible rédemption du pays. Ainsi, en dehors de ces vers, la chanson est un appel à l'aide lancé à Dieu et à Jésus pour sauver la Finlande des maux qui la rongent. Ainsi, la finlandité construite dans cette chanson, dont le titre en français mène immédiatement à penser à une déclaration d'amour pour le pays, repose sur un patriotisme très fortement marqué par la religion chrétienne qui est perçue comme une solution aux problèmes soulevés par la narratrice. Enfin, cette chanson représente la Finlande comme un pays aimé de Dieu puisque la chanson se conclut sur le vers « *Suomikaan ei ole jäänyt häneltä varjoon* »⁹⁵⁹ (La Finlande n'a pas non plus été laissée par lui dans l'ombre) « lui » étant le dieu chrétien. Ainsi le pays aurait un statut privilégié par rapport, semble-t-il à d'autres pays qui n'auraient pas eu cette chance. Bien que cette phrase soit présentée dans les paroles comme un message d'espoir, elle constitue aussi une forme d'exclusion d'autres territoires ou nations qui n'auraient pas la chance d'être appréciés de Dieu, impliquant par conséquent que la population finlandaise bénéficie aussi de cette chance.

Les aspirations de Timo Rautiainen & Trio Niskalaukaus et HB diffèrent notablement concernant le futur de la Finlande ou la manière dont le pays pourrait se sortir de situations que les groupes identifient comme néfastes. Pour autant, ils se rejoignent sur le constat de l'évolution négative du pays et sur le fait que l'humain soit négligé dans la société finlandaise et que cette question est centrale dans le mal-être national.

⁹⁵⁷ HB, « La Finlande de mon cœur », *Pääkallonpaikka*, Data Universum Oy, 2010.

⁹⁵⁸ HB, « La Finlande de mon cœur », *op. cit.* Encyclopaedia Metallum, « Pääkallonpaikka », <https://www.metal-archives.com/albums/HB/P%C3%A4%C3%A4kallonpaikka/524048> (page consultée le 27/07/2022).

⁹⁵⁹ HB, « La Finlande de mon cœur », *op. cit.* Encyclopaedia Metallum, « Pääkallonpaikka », *op. cit.*

De son côté, Stam1na, dans « Puolikas Ihminen »⁹⁶⁰ (Demi Personne), met en scène une société où il y a un impératif de réussite stric sans pour autant avoir les repères nécessaires pour atteindre cet objectif. Cette pression sociale est cristallisée dans le refrain qui, contrairement aux couplets qui sont chantés, est crié :

Alors soigne-toi
Alors soigne-toi pour être comme avant
Soigne-toi [car] il manque une moitié
Soigne-toi ou meurs seul

Siis eheydy
Siis eheydy ennalleen
Eheydy uupuu puolet
*Eheydy tai yksin kuolet*⁹⁶¹

Sans un retour à la normale, une personne serait condamnée, d'après le refrain, à mourir seule et ne peut être « complète » que si elle se soigne. Cette violence morale est de plus poursuivie dans le second couplet où le narrateur soutient qu'il n'est rien arrivé de fatal ou d'incurable à son interlocuteur ou à son interlocutrice représentée par l'emploi de la deuxième personne du singulier, et que de fait, cette moitié de personne se doit de se soigner. Il est donc difficile dans les paroles d'identifier si le chanteur exprime ce qu'il pense ou s'il met en scène ce qui est attendu de lui. La vidéo⁹⁶² de la chanson maintient cette ambiguïté car bien qu'elle montre deux personnes, un personnage masculin joué par le chanteur et un personnage féminin joué par une actrice, les deux chantent les paroles. Il est donc impossible de savoir s'il et elle s'adresse à l'autre ou à eux-mêmes, comme s'il et elle avaient internalisé ce discours et que celui-ci rejallit alors sur l'autre. La fin de la vidéo est également intéressante car, au-delà de l'injonction à se soigner, elle montre que le fait de récupérer la « moitié qui manque » peut être comprise comme une injonction à être en couple hétérosexuel. En effet, la vidéo avançant, le personnage masculin maquille en noir la moitié du visage du personnage féminin et une moitié de son propre visage. De plus, la forme non réflexive du verbe « eheytyä », « eheyttää » (homogénéiser, uniformiser) ainsi que sa forme substantivée « eheyttäminen » (uniformisation) sont utilisées pour parler des thérapies de conversions, procédés visant à forcer une personne à mener une relation hétérosexuelle. Dans les derniers instants, les deux personnages s'embrassent, ne laissant visible que la partie non « maquillée » de leurs visages. À eux deux,

⁹⁶⁰ Stam1na, « Puolikas Ihminen », *Nocebo*, Sakara Records, 2012.

⁹⁶¹ Stam1na, « Puolikas Ihminen », *op. cit.* Genius, « Puolikas Ihminen », <https://genius.com/Stam1na-puolikas-ihminen-lyrics> (page consultée le 27/07/2022).

⁹⁶² KALLIO, Jouni, SakaraRecordsCom, *Stam1na - Puolikas ihminen*, 2012, <https://youtu.be/g10C53Yp1Uw> (page consultée le 27/07/2022).

ils forment donc un visage, et par extension, un être moitié masculin, moitié féminin, « complet ».

Selon notre analyse, la finlandité construite à travers la chanson et la vidéo de Stam1na est fortement influencée par des injonctions sociales à être une personne saine, sans problèmes de santé psychique ou physique et une personne qui n'est pas seule. Sans ces conditions, la personne ne peut pas être acceptée.

Dans cette section, nous avons montré deux types de critiques qui reviennent le plus régulièrement dans notre corpus à l'égard de la société finlandaise, avec d'un côté la perte de repères liée à l'évolution de la société et une négligence des êtres humains et de l'autre la pression à se conformer à une norme au détriment du ressenti de la personne.

Nous avons de plus mis en lumière la variété de finalités existant derrière ces critiques. En effet, la perte de repères et la négligence de l'être humain permet aux groupes de décrire des situations qu'ils ne souhaiteraient plus constater et contre lesquelles ils proposent des solutions qui correspondent à leurs idéaux, comme le fait par exemple HB avec la religion chrétienne. Il est pour nous important de souligner cette tension qui existe entre des constatations communes et la variété de solutions ou de focalisations évoquées par les groupes.

De plus, dans le cas de Stam1na, la question de cette forme de pression sociale est montrée, surtout dans la vidéo, comme pesant et entraînant des répercussions sur les personnes, indifféremment de leur genre. Le groupe dépasse ainsi la critique de la pression sociale pesant uniquement sur des personnages masculins, comme nous l'avons abordé dans le chapitre précédent.

Enfin, notre corpus ainsi que les trois cas présentés ici montrent que les groupes émettant des critiques à l'encontre de la société finlandaise utilisent en très grande majorité la langue finnoise, bien que ce choix linguistique soit minoritaire dans notre corpus. Nous pouvons par conséquent supposer que les groupes chantant régulièrement en finnois ont plus souvent tendance à aborder des sujets directement liés à la société finlandaise et que leur objectif est davantage d'être compris par un auditoire local et non international.

5.3.1.3 Considérations conclusives

L'objectif de ce sous-chapitre était d'analyser le sujet de la société finlandaise contemporaine et les finlandités construites à travers celui-ci. Grâce à une première section consacrée au thème de la Seconde Guerre mondiale, nous avons pu aborder la façon dont les groupes s'appuient sur une période de l'histoire récente de la Finlande pour exposer leur vision de la situation de la société, de la nation et du territoire finlandais vis-à-vis d'entités politiques et nationales étrangères. Dans la seconde section dédiée aux critiques de la société finlandaise, nous avons étudié l'expression de frustrations et d'attentes concernant le fonctionnement interne du pays.

En étudiant les références à la Seconde Guerre mondiale, nous avons montré que des groupes variés conçoivent la finlandité comme le fait d'être prêt ou prête à tout pour défendre l'intégrité identitaire, culturelle et territoriale du pays face à une menace étrangère. Cela implique que la finlandité construite à travers cette démarche tend à se dissocier d'un « Autre national » et donc à s'élaborer en opposition à celui-ci ainsi qu'à l'exclure. Dans les cas les plus extrêmes ce sont plusieurs groupes de populations qui sont exclus car identifiés comme « Autre » et comme menaces, à l'aide de messages ouvertement haineux à leur encontre. En nous appuyant sur des travaux de sociologie et d'histoire culturelle, nous avons enfin évoqué les facteurs favorisant la production de ce type de représentation de la Finlande et de la finlandité et qui reposent sur le contexte social et politique international.

L'analyse des critiques de la société finlandaise et du manque de repères que celle-ci offre à ses membres montre que malgré des reproches similaires, les groupes conçoivent son évolution de manières très différentes. Nous avons choisi dans cette section de n'aborder que des textes où la Finlande est directement mentionnée afin de nous focaliser sur des critiques spécifiquement adressées à la société finlandaise, et d'ainsi faire ressortir des questionnements adressés localement. De cette manière, nous avons pu inférer que ces groupes ont pour démarche de toucher un public local puisque celles-ci sont généralement formulées en finnois et non en anglais.

Après avoir traité le sujet de la société finlandaise d'un point de vue interne, nous souhaitons analyser la manière dont les groupes l'abordent en adoptant un regard plus généraliste, en l'incluant également dans des ensembles politiques et des contextes plus vastes. Pour ce faire, nous étudions dans le chapitre suivant le sujet de la fin du monde comme outil de questionnement sur la situation politique et sociale internationale.

5.3.2 Visions eschatologiques : symboles des préoccupations au-delà de l'échelle nationale

L'objectif de ce sous-chapitre est d'analyser différentes représentations de la fin du monde, dénomination que nous utilisons de manière interchangeable avec la notion d'apocalypse, et de ses conséquences en tant qu'outil de questionnement de la situation politique et sociale internationale. D'une part, la fin du monde est un sujet important du genre metal et ce depuis ses deux premières décennies d'existence et d'autre part, les chercheuses et chercheurs s'accordent sur le potentiel de questionnement des sociétés qu'offre ce sujet.⁹⁶³

L'article de Laura Wiebe Taylor⁹⁶⁴ est souvent cité comme pierre angulaire de l'analyse de cette question et notre travail montre que certaines de ses observations sont toujours pertinentes, en dehors du corpus anglais sur lequel la chercheuse se focalise de même que dans des textes plus récents. En 2010, Samir Puri, alors doctorant en études de la guerre, détermine que c'est dans les années 1980 que la guerre nucléaire, que nous aborderons dans la première section de ce sous-chapitre, laisse une empreinte définitive dans les thématiques du genre thrash metal.⁹⁶⁵ Pour autant, nous montrerons que cela s'étend très rapidement au-delà des frontières du genre, comme l'illustre la chanson « Wings of Darkness » (Ailes des Ténèbres) dans laquelle le groupe de heavy metal finlandais Tarot déclare « The skies are open for the atomic vikings to roam » (Les cieux sont ouverts pour que les vikings atomiques puissent vagabonder).⁹⁶⁶ En 2016, Gabby Riches, alors doctorante en étude des loisirs, mentionne l'appropriation des thèmes eschatologiques et dystopiques dans les critiques sociales du sous-genre grindcore dans la scène anglaise, montrant ainsi l'expansion de ceux-ci dans la scène.⁹⁶⁷ Enfin la fin du monde est un sujet qui revient régulièrement dans les études concernant le metal extrême, principalement à propos de son utilisation dans les discussions liées aux religions monothéistes.⁹⁶⁸

⁹⁶³ WALSER, Robert, *op. cit.*, pp. 157–158.

TAYLOR, Laura Wiebe, *op. cit.*, pp. 89–110.

⁹⁶⁴ *Ibid.*

⁹⁶⁵ PURI, Samir, « Machine Guns and Machine Gun Drums: Heavy Metal's Portrayal of War » dans HILLS, Rosemary, SPRACKLEN, Karl (éds.), *Heavy Fundamentalisms, Music, Metal & Politics*, Oxford, Inter-Disciplinary Press, 2010, pp. 57–58.

⁹⁶⁶ Tarot, « Wings of Darkness », *The Spell of Iron*, Flamingo, 1986. Encyclopaedia Metallum, « The Spell of Iron », https://www.metal-archives.com/albums/Tarot/The_Spell_of_Iron/10513 (page consultée le 30/07/2022).

⁹⁶⁷ RICHES, Gabby, « Use Your Mind? Embodiments of Protest, Transgression, and Grotesque Realism in British Grindcore », dans BROWN, Andy R., SPRACKLEN, Karl, KAHN-HARRIS, Keith *et al.* (éds.), *Global Metal Music and Culture: Current Directions in Metal Studies*, New-York / Oxon, Routledge, 2016, pp.130–131.

⁹⁶⁸ MOBERG, Marcus, *Faster for the Master!: Exploring Issues of Religious Expression and Alternative Christian Identity within the Finnish Christian Metal Music Scene*, *op. cit.*, p. 88. HOFFIN, Kevin, « Glocalization, bricolage and black metal: Towards a musiccentric youth culture simultaneously exemplifying the global and the glocal », dans *Metal Music Studies*, 6/1, 2020, p. 30, DOI : 10.1386/mms_00003_1.

Dans notre corpus, la fin du monde est souvent représentée sous deux formes majeures, l'apocalypse martiale, voire nucléaire que nous analysons dans une première section et la fin du monde comme conséquence de la crise environnementale, étudiée dans la section suivante.

5.3.2.1 Une fin du monde causée par la guerre

Des groupes issus de sous-genres divers mettent en scène des récits de fin du monde causée par la guerre. Malgré le partage de ce sujet, les cas analysés ici montrent une des représentations diversifiées de ce scénario. Nous aborderons en premier une représentation inspirée de la réalité dépeinte par Rotten Sound. Ensuite, nous traiterons un cas plus abstrait avec une chanson d'Impaled Nazarene. Enfin, nous verrons comment ce sujet se fait de plus en plus pressant dans notre corpus ainsi que la manière dont il s'entremêle avec une apocalypse climatique avec des représentations sonores, visuelles et intertextuelles de Nightwish et Apocalyptica.

Rotten Sound dans sa chanson « Havoc »⁹⁶⁹, 'Chaos', sortie en 2005, raconte comment la guerre froide rattrape l'humanité et la mène à sa destruction. Tandis que la chanson s'ouvre en expliquant que, bien que des missiles construits pendant cette période aient été désactivés, d'autres ont simplement été laissés à l'abandon, ce en nombre suffisant pour détruire la planète, et qu'ils sont désormais aux mains de terroristes.⁹⁷⁰ Le refrain évoque le moment où ces missiles touchent leurs cibles en annihilant toute forme de vie et le couplet suivant décrit ce que l'auditoire ressentira à ce moment, entre les blessures occasionnées immédiatement et les personnes tuées plus tard par l'hiver nucléaire.⁹⁷¹ Ensuite, le narrateur déclare qu'il est favorable à cet événement car :

Cela nettoiera cet endroit
De sa race malicieuse

*It will clean up this place
From this malicious race*⁹⁷²

Ainsi, Rotten Sound voit en la fin du monde non pas la fin de la planète mais davantage la fin de l'espèce humaine et de tout le mal qu'elle a causé. Ainsi, à travers le motif de fin du monde,

⁹⁶⁹ Rotten Sound, « Havoc », *Exit*, Spinefarm Records, 2005. Genius, « Havoc », <https://genius.com/Rotten-sound-havoc-lyrics> (page consultée le 30/07/2022).

⁹⁷⁰ Rotten Sound, « Havoc », *op. cit.* Genius, « Havoc », *op. cit.*

⁹⁷¹ Rotten Sound, « Havoc », *op. cit.* Genius, « Havoc », *op. cit.*

⁹⁷² Rotten Sound, « Havoc », *op. cit.* Genius, « Havoc », *op. cit.*

le groupe souhaite surtout critiquer une société, à l'échelle au moins internationale, qui lui apparaît comme une source de dégâts et de « folie », comme indiqué par le mot « *sickness* » dans le second couplet.⁹⁷³

Le narrateur de la chanson « Dead Return »⁹⁷⁴ (Les Morts Reviennent), d'Impaled Nazarene semble également satisfait de la fin de l'humanité causée par un hiver nucléaire. Pour autant, il ne s'agit pas, contrairement à Rotten Sound, de remettre en question les actes des sociétés. Le narrateur décrit en effet de manière très précise ce qui arrive aux personnes victimes de cet événement, adoptant un point de vue fataliste et un ton lapidaire face à ce qui se passe :

Dernières heures sombres – de l'humanité
Autrefois si forte – maintenant souillée
[...]
L'homme a fait apparaître quelque chose – l'homme ne pouvait pas manier
Maintenant l'homme regrette – il est bien trop tard

Last dark hours - of humanity
Once so strong - now defiled
[...]
Man conjured something - man couldn't handle
*Now man regrets - it is all too late*⁹⁷⁵

Ce passage souligne principalement l'ironie de la situation dans laquelle les humains se sont mis, courant eux-mêmes à leur propre perte en se croyant au-dessus des autres êtres vivants. Loin d'exprimer une mise en garde face à un danger à venir, Impaled Nazarene s'inscrit davantage dans un discours misanthrope qui est caractéristique du sous-genre auquel il est affilié⁹⁷⁶, le black metal.⁹⁷⁷

Dans des exemples plus récents, la représentation de la fin du monde pour cause de guerre est effective tant dans les paroles que les sonorités et les visuels. C'est notamment le cas de Nightwish dans sa chanson « The Greatest Show on Earth »⁹⁷⁸ (Le Plus Grand Spectacle sur

⁹⁷³ Rotten Sound, « Havoc », *op. cit.* Genius, « Havoc », *op. cit.*

⁹⁷⁴ Impaled Nazarene, « Dead Return », *Manifest*, Spinefarm Records, 2007. Genius, « Dead Return » <https://genius.com/Impaled-nazarene-dead-return-lyrics> (page consultée le 30/07/2022).

⁹⁷⁵ Impaled Nazarene, « Dead Return », *op. cit.* Genius, « Dead Return », *op. cit.*

⁹⁷⁶ Encyclopaedia Metallum, « Impaled Nazarene », https://www.metal-archives.com/bands/Impaled_Nazarene/344 (page consultée le 30/07/2022).

ST-LAURENT, Mei-Ra, *op. cit.*, pp. 495,498.

⁹⁷⁷ HELDEN, Imke von, *Norwegian Native Art. Cultural Identity in Norwegian Metal Music*, *op. cit.*, p. 38.

HOAD, Catherine, *Heavy Metal Music, Texts, and Nationhood (Re)sounding Whiteness*, *op. cit.*, p. 64.

⁹⁷⁸ Nightwish, « The Greatest Show on Earth », *Endless Forms Most Beautiful*, Nuclear Blast, 2015.

Terre). Cette chanson, grandement inspirée des travaux de Richard Dawkins⁹⁷⁹, biologiste et vulgarisateur scientifique, évoque en 24 minutes découpées en 5 parties l'histoire du vivant. La troisième partie, intitulée « The Toolmaker » (Le Fabricant d'Outils), consacrée au passage de l'être humain sur terre est parsemée de références à la fin du monde signifiant une fois encore la fin de l'espèce humaine spécifiquement.

Dans les paroles, la narration interprétée par les deux chanteurs et la chanteuse disent de l'espèce humaine qu'elle a :

Donné naissance à la fantaisie
À l'idolâtrie
À l'armement d'autodestruction
[...]
Le désir humain de se sentir si exceptionnel [ou exceptionnelle]
De régner sur la Terre

La faim pour des pierres qui brillent
Pour des nuages [en forme de] champignons géants

Gave birth to fantasy
To idolatry
To self-destructive weaponry
[...]
The human lust to feel so exceptional
To rule the Earth

Hunger for shiny rocks
*For giant mushroom clouds*⁹⁸⁰

Nightwish montre ainsi l'humain comme un sujet complexe, qui possède par exemple autant de qualités que de défauts, et ce sont ces derniers que nous avons mis en avant dans cette citation. Ainsi, nous souhaitons montrer comment les narrateurs et la narratrice décrivent la manière l'humain s'est autodétruit, les nuages en forme de champignons représentant la forme des nuages causés par les bombes atomiques. Nous pouvons par ailleurs constater une forme de fatalisme dans cette chanson puisque le récit sur l'existence de l'humain se fait au passé, comme le montre le premier verbe de notre citation. Ainsi, du point de vue de la narration, l'humain n'existe déjà plus lorsque cette histoire est chantée.

⁹⁷⁹ LIPIÄINEN, Ville (producteur), Nightwish, *Nightwish - 'Endless Forms Most Beautiful' - Episode 12*, 2015, <https://youtu.be/rtWgqIWPrKM?list=PLbYmI1TlpyY9SrZMp-S87UJifKxwDY8Sn> (page consultée le 30/07/2022).

⁹⁸⁰ Nightwish, « The Greatest Show on Earth », *op. cit.*, Nightwish, « The Greatest Show on Earth » <https://www.nightwish.com/songs/the-greatest-show-on-earth> (page consultée le 30/07/2022).

Sur le plan sonore, cette fin du monde est perceptible à quatre reprises. D’abord, elle est représentée deux fois par l’utilisation, entre 14 minutes 22 et 14 minutes 23,⁹⁸¹ de sons rappelant le bruit que pourrait faire un missile et le bruit d’une explosion qui marque la fin de la partie consacrée à l’humain entre 16 minutes 28 et 16 minutes 36⁹⁸². Ce dernier son évolue par ailleurs progressivement en bruit de tempête de vent pouvant représenter un hiver nucléaire. Le premier bruit peut être compris comme le début de la chute de l’humanité tandis que le second marquerait la fin totale de celle-ci. De plus, la fin du monde est également évoquée par deux ensembles de références intertextuelles. En effet, juste après le bruit rappelant celui d’un missile, les musiciens jouent quelques notes de l’ouverture du mouvement de fugue de Jean-Sébastien Bach extraite de *Toccatà et fugue en ré mineur*, BWV 565⁹⁸³ de 14 minutes 23 à 14 minutes 30.⁹⁸⁴ Ce passage peut être interprété comme une potentielle référence au générique d’un dessin animé intitulé *Il était une fois... L’homme*⁹⁸⁵, et *Olipa kerran ihminen* dans sa version en finnois. En effet le générique et le dessin animé, qui utilisent tous deux cet air de Bach, se terminent par une fuite des humains loin de la terre qui a été ravagée par une guerre nucléaire.⁹⁸⁶ La seconde référence musicale⁹⁸⁷ est celle faite à la chanson de thrash metal « Symphony of Destruction »⁹⁸⁸ (Symphonie de Destruction), du groupe américain Megadeth et qui aborde également l’autodestruction inéluctable des sociétés.

Il nous serait impossible ici de rendre compte de la richesse de références et de messages contenus textuellement, visuellement et musicalement dans cette chanson et sa mise en scène. C’est la raison pour laquelle nous nous concentrons ici sur des passages précis afin de rendre

⁹⁸¹ Nightwish, « The Greatest Show on Earth », *op. cit.* Extrait disponible dans la source suivante : Nuclear Blast, Nightwish, *The Greatest Show on Earth*, 2019, <https://youtu.be/BMbPFqkTEfQ?t=862> (page consultée le 30/07/2022).

⁹⁸² Nightwish, « The Greatest Show on Earth », *op. cit.* Extrait disponible dans la source suivante : Nuclear Blast, Nightwish, *The Greatest Show on Earth*, 2019, <https://youtu.be/BMbPFqkTEfQ?t=988> (page consultée le 30/07/2022).

⁹⁸³ BACH, Jean-Sébastien, *Toccatà et fugue en ré mineur*, BWV 565, 1703-1707. Extrait disponible dans la source suivante : DOESLAAR, Leo van (organiste), Netherlands Bach Society, *Bach - Toccatà and Fugue in D minor BWV 565 - Van Doeselaar / Netherlands Bach Society*, 2018, https://www.youtube.com/watch?v=Pi0IuyTS_ic&t=163s (page consultée le 29/07/2022).

⁹⁸⁴ Nightwish, « The Greatest Show on Earth », *op. cit.* Extrait disponible dans la source suivante : Nuclear Blast, Nightwish, *The Greatest Show on Earth*, 2019, <https://youtu.be/BMbPFqkTEfQ?t=863> (page consultée le 30/07/2022).

⁹⁸⁵ BARILLÉ, Albert (créateur), *Il était une fois... L’homme*, 1978-1979 (première diffusion).

⁹⁸⁶ *Il était une fois... (Hello Maestro)*, *Il était une fois... l’Homme - Le Générique*, 2018, <https://youtu.be/igSecV-wUj4> (page consultée le 29/07/2022).

⁹⁸⁷ Nightwish, « The Greatest Show on Earth », *op. cit.* Extrait disponible dans la source suivante : Nuclear Blast, Nightwish, *The Greatest Show on Earth*, 2019, <https://youtu.be/BMbPFqkTEfQ?t=882> (page consultée le 29/07/2022).

⁹⁸⁸ Megadeth, « Symphony of Destruction », *Countdown to Extinction*, Capitol Records, 1992. Genius, « Symphony of Destruction », <https://genius.com/Megadeth-symphony-of-destruction-lyrics> (page consultée le 29/07/2022).

compte de l'approche choisie par le groupe pour insister par tous les moyens à sa disposition sur le destin inéluctable, d'après la chanson, de l'humanité. Bien que le groupe mette l'accent sur la guerre nucléaire comme principal motif de l'extinction de l'espèce humaine, les images montrées sur scène mènent également à penser que cette extinction est aussi une conséquence de l'activité humaine ayant causé le dérèglement climatique.

Du point de vue visuel, la fin du monde est représentée sur des écrans disposés derrière le groupe lorsqu'il interprète la chanson sur scène.⁹⁸⁹ Lorsque le bruit de missile est suivi de la référence à Bach, l'image d'un ou d'une enfant sur une balançoire est subitement remplacée par une succession de vidéos de bâtiments soufflés par l'explosion d'une bombe, de puits de pétrole en mouvement, de routes encombrées de voitures, de chars, de paysages naturels, de portraits de personnes ou encore de danses diverses pour s'achever sur une explosion finale balayant tout ce qui a été précédemment montré.

Cette association est également mise en scène des points de vue sonore et visuel par Apocalyptica dans les musiques « En Route to Mayhem »⁹⁹⁰ (En route pour le chaos) et « Ashes of the Modern World »⁹⁹¹ (Cendres du Monde Moderne). Dans le premier cas, cette guerre est représentée du point de vue sonore par l'un des violoncellistes qui imite le bruit d'une sirène pendant un peu plus de la première minute de la musique.⁹⁹² Dans le second, ce même procédé est utilisé dans une durée sensiblement proche mais, un peu plus tard dans la musique, accompagnée progressivement par un rythme à la batterie pouvant faire penser aux percussions des musiques militaires et conclue par ce qui semble être, comme chez Nightwish, un bruit d'une arme de type missile.⁹⁹³ Visuellement, le groupe entremêle le facteur de la guerre et celui de la crise environnementale en mêlant des représentations de structures défensives militaires et des représentations d'emballages en plastique poussés par le vent dans le premier cas⁹⁹⁴ et par une superposition de scènes de guerre et de guérilla, de bâtiments civiles et de paysages

⁹⁸⁹ LIPIÄINEN, Ville (réalisateur), Nightwish, *NIGHTWISH - The Greatest Show on Earth (with Richard Dawkins) (OFFICIAL LIVE)*, 2020, <https://youtu.be/qrMwxe2ya5E?t=859> (page consultée le 29/07/2022).

⁹⁹⁰ Apocalyptica, « En Route to Mayhem », *Cell-0*, Silver Lining Music, 2020.

⁹⁹¹ Apocalyptica, « Ashes of the Modern World », *Cell-0*, Silver Lining Music, 2020.

⁹⁹² Apocalyptica, « En Route to Mayhem », *op. cit.* Extrait disponible dans la source suivante : MANN, Lisa, Apocalyptica, *Apocalyptica - En Route To Mayhem (Official Video)*, 2019, <https://youtu.be/MEcGDwWYyj4?t=13> (page consultée le 30/07/2022).

⁹⁹³ Apocalyptica, « Ashes of the Modern World », *op. cit.* Extrait disponible dans la source suivante : JUURIKALA, Ville, Apocalyptica, *Apocalyptica - Ashes Of The Modern World (Official Video)*, 2019, <https://youtu.be/0byT8C0UEZ8?t=130> (page consultée le 30/07/2022).

⁹⁹⁴ MANN, Lisa (réalisatrice), Apocalyptica, *Apocalyptica - En Route To Mayhem (Official Video)*, <https://youtu.be/MEcGDwWYyj4> (page consultée le 29/07/2022).

naturels dans le second⁹⁹⁵. Les deux vidéos représentent également l'évolution de la nature après la disparition de l'être humain, montrant par conséquent que le vivant, d'après les représentations, s'épanouira à nouveau une fois l'humain disparu.

D'après les cas analysés ici, la fin du monde lorsqu'elle est au moins en grande partie la conséquence d'un conflit martial, n'a en réalité d'achèvement que pour l'humain. La vie et la planète continuent généralement d'exister. Dans la majorité de nos exemples, la représentation de ce type de récit apocalyptique sert à montrer d'une part le danger que les êtres humains représentent pour eux-mêmes et d'autre part que la terre et les autres êtres vivants se porteraient mieux après leur disparition. Cette observation correspond à celle faite par Laura Wiebe Taylor en 2009 sur le fait que, bien que les récits de fin du monde dans le metal semblent se complaire dans le désespoir, la plupart expriment la préoccupation des groupes vis-à-vis des difficultés politiques et sociales que l'humanité traverse.⁹⁹⁶ Ce sentiment est par ailleurs renforcé lorsque les récits mêlent les thèmes de la guerre et de la pollution, comme nous l'avons vu par exemple avec *Apocalyptica*. En travaillant sur ce sujet, nous supposons que les groupes feraient jaillir davantage de liens avec la période de la guerre froide et la situation complexe de la Finlande durant cette période. Cependant, l'analyse de notre corpus nous montre que, bien que des groupes tels que Rotten Sound abordent cette période, elle ne semble pas faire partie des préoccupations dominantes, tournant principalement autour d'une vision bien plus globale d'un potentiel conflit nucléaire et de ses conséquences. Enfin, la plupart des groupes montrent une considération au moins fataliste voire cynique face à la disparition de l'humain par son propre fait. Ce phénomène montre, comme Weibe l'a observé dans son corpus anglais⁹⁹⁷, l'existence de tensions dans l'expérience et la compréhension du metal. En effet, ce genre s'inspire grandement de sujets sombres, par attrait esthétique ou par volonté de questionner les normes sociales en abordant des thèmes difficiles tels que la fin du monde avec un second degré qui n'est pas toujours détectable par l'auditoire.⁹⁹⁸ Similairement, il est difficile de discerner ce qui relève du divertissement et ce qui relève du discours politique.⁹⁹⁹ Ces tensions existent de la même manière dans notre corpus et nous n'avons pas vocation à les résoudre ici. Il nous semble

⁹⁹⁵ JUURIKALA, Ville, *Apocalyptica, Apocalyptica - Ashes Of The Modern World (Official Video)*, 2019, <https://youtu.be/0byT8COUEZ8> (page consultée le 29/07/2022).

⁹⁹⁶ TAYLOR, Laura Wiebe, « Images of human-wrought despair and destruction: Social critique in British apocalyptic and dystopian metal. », *op. cit.*, p. 90.

⁹⁹⁷ *Ibid.*, pp. 89–110.

⁹⁹⁸ *Ibid.*, p. 104.

⁹⁹⁹ *Ibid.*, pp. 89–110.

cependant crucial de les prendre en considération lorsque nous analysons les récits eschatologiques dont les représentations esthétiques, par exemple visibles chez Nightwish et Apocalyptica, jouent sur la limite entre mise en garde contre et fascination pour le phénomène.

Nous analysons dans la section suivante les représentations de fin du monde concernant principalement la crise écologique, notamment afin de comprendre si les enjeux sont similaires à ceux présentés ici.

5.3.2.2 La crise environnementale mondiale

Notre corpus montre une augmentation des représentations et des mentions de la fin du monde comme conséquence d'une crise ou d'une catastrophe environnementale ayant débuté à la fin des années 2000. Cette section a pour but d'analyser la manière dont les groupes abordent ce sujet et les considérations qui émanent de ces représentations. Concernant les études sur la musique metal, il nous semble pertinent d'appuyer notre réflexion sur le travail Ian Collinson concernant les discours d'impasses environnementales dans l'écometal australien.¹⁰⁰⁰ En effet, Collinson approfondit les questions évoquées par Wiebe à travers l'étude de ce qu'il nomme « les discours d'impasse » environnementale et qui reposent sur des représentations misanthropiques, apocalyptiques et romantiques offrant « peu voire pas d'espoir de survie ».¹⁰⁰¹ Les groupes que nous étudions ici ne sauraient être rattachés à une forme d'écometal puisque ces sujets et préoccupations ne constituent pas la majorité de leurs œuvres. Cela peut expliquer potentiellement pourquoi Collinson soutient que les préoccupations environnementales ne concernent que des sous-genres extrêmes du metal¹⁰⁰² alors que les groupes que nous abordons dans ce chapitre dépassent cette limite. Il reste cependant intéressant de comparer ses observations concernant la scène australienne et celles que nous pouvons proposer de la scène finlandaise. En effet, nous affirmons que ce sujet est potentiellement l'un des rares de notre corpus à ne pas être majoritairement lié à des considérations romantiques de la nature. Nous concernant, il est important d'apporter une nuance à ce que Collinson nomme « apocalyptisme » qu'il décrit comme l'idée que « l'exploitation de la nature s'achèvera uniquement avec la destruction des humains et de la nature »¹⁰⁰³. En effet, bien que cette idée

¹⁰⁰⁰ COLLINSON, Ian, « 'This is the Funeral of the Earth': The 'Dead-end' Environmental Discourses of Australian Ecometal », *op. cit.*, pp. 129–144.

¹⁰⁰¹ *Ibid.*, p. 129.

¹⁰⁰² *Ibid.*, p. 130.

¹⁰⁰³ *Ibid.*, p. 131.

soit présente dans notre corpus, nous montrons ici que les groupes ont très majoritairement pour conviction que la seule condition de l'arrêt de l'exploitation de la nature n'a besoin que de la disparition de l'humain et non de la nature même. En revanche, les expressions de misanthropie sont indéniables dans notre corpus, comme nous l'avons par exemple vu avec Impaled Nazarene.

Dans cette section, nous aborderons quatre types de représentations de la crise écologique à travers l'analyse de quatre chansons des groupes Amberian Dawn, Battle Beast, Sonata Arctica et Rotten Sound afin notamment de montrer la variété des récits et des mises en scènes présents dans notre corpus.

« Arctica »¹⁰⁰⁴ (Arctica) d'Amberian Dawn narre l'histoire d'un monde dystopique où l'humain est apparu au début de la fonte des glaces qui recouvraient la planète. Simultanément à l'amplification de ce phénomène naturel monte le sentiment que ce monde ne va pas bien, comme l'expose explicitement le dernier vers du refrain : « The world is crying and the streams are telling how things went wrong » (Le monde pleure et les courants racontent comment les choses ont mal tourné).¹⁰⁰⁵ Le second couplet justifie la fin du monde ou, une fois encore, la fin de l'humanité, par une décision du monde lui-même de faire cesser les souffrances humaines en se couvrant à nouveau de glace.

La crise climatique permet au groupe d'aborder plusieurs problématiques et sujets. D'abord, parce que l'humain apparaît avec le dégel, il est indubitablement associé au réchauffement du climat et à ses conséquences. En effet, le refrain établit une corrélation entre l'augmentation des courants et ce qui a mal tourné, pour reprendre l'expression de la citation.¹⁰⁰⁶ La solution envisagée est un retour à la glaciation qui annihilerait l'espèce humaine, ses erreurs et ses souffrances, qu'elle a donc elle-même engendrées.

Contrairement aux cas abordés concernant la guerre, l'humanité pour Amberian Dawn est source de maux mais pas de sa disparition finale qui est provoquée par « quelque chose de plus grand »¹⁰⁰⁷ qu'elle-même. Cette entité est désignée comme étant « le monde », faisant ainsi de la Terre un être sentient capable d'agir sur les êtres qui la peuplent. Il y a une forme d'espoir

¹⁰⁰⁴ Amberian Dawn, « Arctica », *End of Eden*, Spinefarm Records, 2010.

¹⁰⁰⁵ Amberian Dawn, « Arctica », *op. cit.* Encyclopaedia Metallum, « End of Eden », https://www.metal-archives.com/albums/Amberian_Dawn/End_of_Eden/282779 (page consultée le 30/07/2022).

¹⁰⁰⁶ Amberian Dawn, « Arctica », *op. cit.* Encyclopaedia Metallum, « End of Eden », *op. cit.*

¹⁰⁰⁷ Amberian Dawn, « Arctica », *op. cit.* Encyclopaedia Metallum, « End of Eden », *op. cit.*

qui est par conséquent formulée dans la croyance que la Terre soit capable d'enrayer les catastrophes sociales et écologiques provoquées par les êtres humains. Cela permet également de formuler une critique subtile à l'endroit de ces derniers puisque le refrain sous-entend que l'humain n'est pas l'espèce suprême, que quelque chose de plus « grand » est au-dessus de lui.¹⁰⁰⁸

Dans un récit bien plus ancré dans le réalisme, la chanson « My Last Dream »¹⁰⁰⁹ (Mon Dernier Rêve), de Battle Beast porte un message d'avertissement sur la catastrophe environnementale en cours en évoquant plusieurs de ses aspects comme le montrent les passages suivants :

Nous jouons avec le feu
Et les flames deviennent de plus en plus hautes
[...]
Quand les lumières de la ville
Cachent toutes les étoiles ce soir
[...]
Il n'est pas trop tard pour changer notre façon de faire

Des incendies dansent sur nos tombes
Des calottes glaciaires coulent sous les vagues

Nous nous remplissons avec du poison
Il n'est pas trop tard, nous avons encore les choix
[...]
Ce n'est pas faux
Parce que tu n'aimes
Ça n'est pas une erreur
Parce que tu ne le comprends

*We're playing with fire
And the flames grow higher and higher
[...]
When city lights
Hide all the stars tonight
[...]
It's not too late, to change our way*

*Wildfires are dancing on our graves
Ice sheets are drowning under the waves*

*We're filling with poison
It's not too late, we still have choices
[...]
It doesn't mean it's fake*

¹⁰⁰⁸ Amberian Dawn, « Arctica », *op. cit.* Encyclopaedia Metallum, « End of Eden », *op. cit.*

¹⁰⁰⁹ Battle Beast, « My Last Dream », *No More Hollywood Endings*, Nuclear Blast, 2019.

'Cause you don't like it
It's not a mistake
'Cause you don't get it¹⁰¹⁰

À travers des images quelque peu abstraites, les paroles abordent plusieurs enjeux au cœur de l'actualité au moment de sa sortie, ainsi qu'au moment de la rédaction de ce travail. Par exemple, la narratrice imagine les incendies que l'on ne parvient pas à maîtriser comme dansant sur nos tombes, la fonte des glaces qui « coulent sous les vagues », la pollution lumineuse qui cache les étoiles la nuit et le fait de consommer des produits toxiques qui nous remplissent de poison. À cette description s'ajoute un message d'espoir, « il n'est pas trop tard pour changer notre manière de faire ». L'un des messages suggérés dans les paroles et d'avantage souligné dans la musique concerne nos choix politiques. Selon les paroles, nous nous devons en tant qu'humains de reconnaître la réalité d'un phénomène, même s'il ne correspond pas à notre vision du monde, nos choix ou nos idéaux politiques. Nous devons, selon la narratrice, rester humbles et ouverts d'esprit devant ce que l'on ne comprend pas, comme l'illustre la dernière strophe de la citation. Dans la chanson, ce message est repris à la fin, entre 3mn21 et 3mn37 et s'emble se focaliser sur les politiciens puisque le discours de Donald Trump dénonçant les journalistes comme étant les pourvoyeurs de fausses informations, ou *fake news*, est entrecoupé par la chanteuse répétant « *to change you way* » (de changer votre façon de faire). Enfin, l'espoir est également porté dans la chanson par les rythmes enlevés de la musique et du chant ainsi que les vocalises perceptibles comme enjouées chantées par Noora Louhimo qui concluent les derniers vers de notre citation.

De son côté, Sonata Arctica dans « We Are What We Are »¹⁰¹¹ (Nous Sommes Ce Que Nous Sommes), aborde ce sujet de manière plus pessimiste en décrivant comment l'humain a modifié la nature pour satisfaire ses envies et besoins, n'hésitant par exemple pas à éradiquer des espèces et ce sans considération pour les conséquences de ce type d'action.¹⁰¹² Bien que les deux premiers couplets de la chanson soient chantés au passé, le récit ne se situe pas après la disparition de l'espèce humaine, comme dans le cas de Nightwish, mais tend à montrer les dégâts déjà causés avec l'idée qu'il faudrait désormais les éviter. En effet, lorsque le narrateur se présente en tant qu'humain, il le fait au présent, signe que l'espèce n'as pas encore disparu.

¹⁰¹⁰ Battle Beast, « My Last Dream », *op. cit.* Encyclopaedia Metallum, « No More Hollywood Endings » https://www.metal-archives.com/albums/Battle_Beast/No_More_Hollywood_Endings/757162 (page consultée le 31/07/2022).

¹⁰¹¹ Sonata Arctica, « We Are What We Are », *The Ninth Hour*, Nuclear Blast, 2016.

¹⁰¹² Sonata Arctica, « We Are What We Are », *op. cit.* Genius, « We Are What We Are », <https://genius.com/Sonata-arctica-we-are-what-we-are-lyrics> (page consultée le 30/07/2022).

Le regard porté sur l'humanité est négatif puisqu'elle est qualifiée de disgracieuse et que l'humain est décrit comme un « destructeur de plusieurs mondes ».¹⁰¹³ La fin de la chanson invite de plus l'auditoire à réfléchir à ce que l'humanité est en train de faire et de se faire en ne respectant pas la planète :

On pourrait aimer notre monde, mais nous sommes ce que nous sommes
On devrait sauver notre terre, mais nous sommes ce que nous sommes
Elle prendrait soin de celles et ceux que nous aimons
Mais nous sommes ce que nous sommes...

*We could love our world, but we are what we are
We should save our Earth, but we are what we are
It would save our loved ones
But we are what we are...*¹⁰¹⁴

Au-delà du message d'avertissement porté par la chanson, il y a donc une condamnation morale des actes de l'humanité qui est renforcée par les nombreuses répétitions de la phrase « nous sommes ce que nous sommes » qui est également le titre de la chanson.

Enfin, cette condamnation morale de l'humanité mise en scène en lien avec la crise environnementale est également soutenue, de manière plus directe, par Rotten Sound dans « Colonies »¹⁰¹⁵ (Colonies). Le groupe décrit, en plus des dégâts humains sur l'environnement, les enjeux sociaux et les aberrations de l'économie qui mènent à cette crise écologique planétaire. Pour le narrateur, c'est le Nord et l'Occident qui sont les responsables comme l'illustrent ces deux phrases : « Cette planète ne peut pas endosser le fardeau du Sud ; elle ne peut pas supporter la croissance et l'avidité du Nord. Tout ça tue la nature, change le climat, consume la vitalité et révèle la dernière crise ».¹⁰¹⁶ Il est intéressant de noter par ailleurs que le narrateur déclare que ce n'est donc pas une guerre nucléaire qui aura raison de l'humanité durant la Troisième Guerre mondiale mais une guerre pour la survie sur une planète déjà totalement drainée au profit d'un groupe restreint de la population mondiale. Ainsi, Rotten Sound revient sur ses propres propos présentés dans l'album précédent avec la chanson « Havoc »¹⁰¹⁷ que nous avons étudiée dans la section précédente.¹⁰¹⁸

¹⁰¹³ Sonata Arctica, « We Are What We Are », *op. cit.* Genius, « We Are What We Are », *op. cit.*

¹⁰¹⁴ Sonata Arctica, « We Are What We Are », *op. cit.* Genius, « We Are What We Are », *op. cit.*

¹⁰¹⁵ Rotten Sound, « Colonies », *Cycles*, Spinefarm Records, 2008. Encyclopaedia Metallum, « Cycles », https://www.metal-archives.com/albums/Rotten_Sound/Cycles/178859 (page consultée le 30/072022).

¹⁰¹⁶ « This planet cannot take the burden from the South; it can't bear the growth and the greed of the North. All this kills nature, changes the climate, consumes vitality and reveals the last crisis. »

Rotten Sound, « Colonies », *op. cit.* Encyclopaedia Metallum, « Colonies », *op. cit.*

¹⁰¹⁷ Rotten Sound, « Havoc », *op. cit.* Genius, « Havoc », *op. cit.*

¹⁰¹⁸ Voir section « [Une fin du monde causée par la guerre](#) ».

Dans cette section, nous avons montré qu'il existait d'abord des liens évidents entre les représentations de fins du monde liées à la guerre et celles liées à la crise écologique. Le plus souvent, le dénominateur et responsable commun est l'être humain que les groupes remettent en question, invitent à évoluer ou espèrent voir disparaître. Les chansons n'exposent pas une volonté de se « reconnecter » à la nature, comme ce que décrit Collinson dans sa définition de l'écologie et de l'idéologie romantique.¹⁰¹⁹ Pour autant, nous retrouvons, comme dans son corpus, des juxtapositions d'imageries liées d'un côté à la pollution et de l'autre à une nature intacte¹⁰²⁰, notamment dans les cas de Battle Beast ou de Sonata Arctica. Enfin, le cas d'Amberian Dawn montre qu'il existe en petit nombre des cas d'« apocalyptisme » mais que ceux-ci ne constituent pas la norme pour nos groupes qui préfèrent encore alerter par le ton pessimiste ou alarmiste de leurs paroles du danger à venir. Chacun à leur manière des groupes tels que Battle Beast, Sonata Arctica ou Rotten Sound tentent d'exposer les raisons de la situation dans laquelle le monde se trouve présentement et, de fait, quels éléments sont à faire évoluer pour en sortir. Par conséquent, ils adoptent une démarche qui diffère de celle décrite et également critiquée par Collinson concernant son corpus, qui consiste à montrer la crise environnementale comme une impasse de laquelle nous ne pouvons plus sortir, poussant l'auditoire à accepter cette situation sans chercher de solution.¹⁰²¹ Enfin, nous constatons que des groupes aux styles musicaux et aux genres différents consacrent des chansons à ces sujets qui ne constituent pourtant pas le cœur de leurs thèmes de prédilection. Nous envisageons cela comme une construction de finlandité qui adapte l'engouement finlandais pour la nature au contexte social et politique international dans lequel ces groupes évoluent. Il pourrait donc être intéressant de déterminer dans des études ultérieures si ce phénomène est également présent dans des textes issus d'autres nationalités.

5.3.2.3 Considérations conclusives

Afin d'analyser différentes représentations de la fin du monde en tant qu'outil de questionnement de la situation politique et sociale internationale, nous avons abordé deux

¹⁰¹⁹ COLLINSON, Ian, « 'This is the Funeral of the Earth': The 'Dead-end' Environmental Discourses of Australian Ecometal », *op. cit.*, p. 131.

¹⁰²⁰ *Ibid.*, p. 136.

¹⁰²¹ *Ibid.*, pp. 140–142.

ensembles thématiques, d'une part la fin du monde causée par un conflit martial et d'autre part la fin du monde comme conséquence de la crise environnementale.

Dans la première section de ce sous-chapitre, nous avons étudié chez quatre groupes des textes qui nous apparaissent comme représentatifs des traitements les plus courants de l'apocalypse guerrière dans notre corpus. Nous avons ainsi montré que les groupes expriment à travers ce sujet des opinions diverses sur l'humanité et la raison pour laquelle il serait souhaitable et acceptable ou non qu'elle disparaisse. Au-delà de la valeur misanthropique de certains discours, les textes étudiés montrent à la fois une crainte et une fascination pour les potentiels d'imagination, de création et de destruction, voire d'autodestruction, de l'humanité. Nous avons de plus montré que les cas les plus récents dépassent les limites usuelles du metal extrême qui est ordinairement la catégorie où la fin du monde et la guerre sont le plus souvent conjointement représentées. En outre, cette section montre d'après ces mêmes cas que la guerre est de plus en plus souvent associée à la crise environnementale dans les récits apocalyptiques.

La seconde section montre d'abord que le lien entre la fin du monde et la crise environnementale est continuellement représentée dans notre corpus depuis la fin des années 2000. Afin de comprendre les enjeux sociaux et politiques ainsi que les constructions d'identités observables dans ces représentations, notre analyse s'appuyait sur le travail de Ian Collinson.¹⁰²² Cela nous a ainsi permis de révéler que les groupes finlandais se distinguent à plusieurs égards du corpus australien de Collinson. D'abord, les représentations romantiques de l'apocalypse environnementale constituent une faible portion de nos cas et il en est de même concernant les récits d'apocalyptisme. Enfin, notre corpus semble davantage prompt à proposer des solutions pour sortir de cette situation difficile, par exemple en recommandant davantage de respect à l'égard de l'environnement et des humains proche ou bien en reconsidérant le mode de consommation des régions les plus riches du globe et les déséquilibres de pouvoirs entre régions riches et régions pauvres.

En considérant ces deux modes de représentations de fins du monde, nous pouvons constater que les finlandités construites expriment davantage des inquiétudes à l'échelle mondiale et qu'elles se concentrent sur des question politiques, sociales et, de toute évidence, environnementales, en adéquation avec les préoccupations contemporaines. Cela montre par conséquent une ouverture assez récente à des questions dépassant les simple cadres esthétiques

¹⁰²² *Ibid.*, pp. 129–144.

et national de notre corpus, peu importe les sous-genres des groupes, indiquant enfin une possible généralisation de cette tendance dans la scène finlandaise.

5.3.3 Conclusion partielle

Dans ce chapitre, nous avons pour objectif d'analyser comment les groupes évoquent, questionnent ou critiquent des aspects de la société contemporaine.

Nous avons donc consacré le premier sous-chapitre à l'étude de représentation des rapport entretenu avec la société finlandaise ainsi que de la manière dont ceux-ci influencent les constructions de finlandités.

En nous focalisant sur le sujet de la Seconde Guerre mondiale, nous avons donc pu identifier que divers groupes construisent la finlandité à travers le besoin d'exprimer une volonté constante de défendre l'intégrité identitaire, culturelle et territoriale du pays face à une menace étrangère. Les divers cas analysés ont de plus montré que les finlandités qu'ils exposent se construisent en opposition à un « autre » étranger, menant pour certains groupes à l'expression d'un rejet ou de haine à l'encontre de certaines populations.

Dans une seconde section de ce sous-chapitre, nous avons traité les critiques adressées à l'encontre de la société finlandaise. Nous avons pu vérifier que, malgré des reproches similaires, les groupes souhaitent et représentent des évolutions différentes de la société. Certains cherchant davantage de soin et de respect accordés à la population tandis que d'autres dénoncent une société oppressante du fait de sa forte propension à la normativité.

Dans le second sous-chapitre qui se focalisait sur les représentations de fin du monde, nous avons observé que ce sujet permet l'expression d'opinions variées à propos de l'espèce humaine dont des souhaits de la voir disparaître, un certain fatalisme à cet égard ou, au contraire, des appels à faire évoluer les sociétés et le monde avant qu'il ne soit trop tard.

Concernant l'apocalypse martiale, notre corpus a pour particularité, par rapport aux études précédentes consacrées à ce sujet, de le voir traité par divers groupes, au-delà notamment des limites du metal extrême où la fin du monde et la guerre sont le plus souvent associées. Il nous

a semblé également important de noter que dans les textes les plus récents, la guerre est de plus en plus souvent associée à la crise environnementale comme facteur de la fin de l'humanité. Malgré l'expression d'un certain pessimisme et d'un certain fatalisme, la majorité des textes tend à suggérer des solutions afin de tenter d'échapper à une fin tragique. Enfin, les mises en scènes de fins du monde sont dans notre corpus des marqueurs d'une préoccupations vis-à-vis de la population mondiale ainsi qu'une remise en question, en majorité, des sociétés occidentales et que ces préoccupations suivent les problématiques sociales, politiques ou environnementales contemporaines aux groupes.

Ce chapitre nous a donc permis d'étudier en premier lieu des points de vue locaux, sur le fonctionnement interne du pays ainsi que la conception de sa place dans les dynamiques de pouvoirs internationales. En second lieu, nous avons donc pu identifier des finlandités construites en rapport avec le reste du monde.

5.4 Conclusion Partie 5

Cette partie, consacrée aux discussions contemporaines nous permet ainsi de faire ressortir des finlandités construites plus récemment, entre les années 2010 et 2020 à travers des sujets liés à l'actualité contemporaine comme les genres, la société finlandaise, ses lacunes, ses faiblesses ainsi que les craintes, questionnements et appels au changement à l'échelle mondiale.

Nous avons aussi souhaité établir à travers cette partie un lien avec les deux parties d'analyses précédentes. En analysant des sujets de discussions liés au monde contemporain, nous avons montré comment l'héritage nationaliste, historique et culturel ainsi que la manière d'appréhender la nature et le rapport de l'humain à celle-ci ont influencé la manière d'aborder des sujets sociaux.

Nous avons mis en évidence les limites de représentativité des genres dans notre corpus ainsi que la manière dont les groupes négocient les constructions genrées hégémoniques. Nous avons également montré des constructions de finlandités établies en opposition à une altérité potentiellement rejetée voire haïe. Enfin, nous avons montré qu'à travers des représentations aussi sombres que la fin du monde, notre corpus discute de sujets concernant non pas seulement la Finlande mais le monde entier, prenant par exemple en compte la richesse culturelle de l'humanité ou encore les déséquilibres de pouvoir et richesse qui conditionnent ses dynamiques.

À travers l'analyse des discussions contemporaines, nous avons donc pu exposer des constructions de finlandités variées et complexes, qui s'appuient sur des enjeux sociaux tant nationaux que mondiaux.

6 Conclusion générale

Afin de déterminer quelles sont les constructions de finlandités qui participent à la réalisation du « metal finlandais », nous avons analysé des sujets liés à l'identité nationale finlandaise qui étaient les plus régulièrement identifiables dans notre corpus.

Notre plan de manuscrit repose sur trois ensembles de sujets, à travers lesquels des finlandités sont construites en dépit de différences thématiques, esthétiques ou stylistiques qui dissocient les groupes les uns des autres. Grâce à leur analyse, nous avons présenté la variété des sources d'inspiration utilisées par notre corpus ainsi que la diversité des discours produits.

Nous avons donc pu déterminer dans notre première partie que l'héritage culturel et l'histoire de la Finlande jouent un rôle crucial dans les constructions de finlandités et dans la réalisation du metal finlandais. D'une part, ces sujets sont régulièrement convoqués dans notre corpus et d'autre part, ce sont des sujets qui ont, notamment concernant le cas finlandais, déjà fait l'objet de quelques travaux de recherche. Nous avons ainsi identifié que le romantisme national finlandais et, de manière plus générale, la nostalgie pour un passé lointain, indéfini et idéalisé constituent des sources d'inspiration importantes et variées pour plusieurs groupes de notre corpus. Parce que ces sujets ont déjà fait l'objet de travaux de recherches concernant d'autres constructions d'identités localisées géographiquement et culturellement, nous avons donc pu confronter à ceux-ci nos propres observations et ainsi contribuer directement aux discussions sur le heavy metal et les constructions d'identité en confirmant ou en nuanciant nos prédécesseurs et prédécesseuses.

Dans la seconde partie, nous avons montré la place importante donnée à la nature dans notre corpus. Nous avons montré qu'elle constitue un moyen d'ancrer les récits dans un espace géographique le plus souvent finlandais ou nordique. Ces espaces sont alors caractérisés par des paysages et des climats spécifiques autour desquels des finlandités sont construites. Nous avons observé que ces identités sont, de plus, liées à la nature par le besoin de s'y représenter afin de dépeindre des états d'esprit spécifiques. En sus, sentiments humains et nature sont même entremêlés dans les représentations des saisons, insistant encore davantage sur l'idée de proximité avec la nature comme une part remarquable de certaines finlandités. Enfin, nous avons établi que les groupes créent en premier lieu une distinction entre les humains et la nature et qu'ils la dépassent dans les nombreux récits associant animaux et humains.

La troisième partie consacrée aux discussions contemporaines montre tout d'abord comment, à travers celles-ci, les considérations évoquées dans les parties précédentes influencent les

finlandités construites en lien avec d'autres constructions sociales telles que les constructions de genres. De la même manière, nous avons mis en évidence comment histoire, culture et rapport à la nature participent aux finlandités construites en réaction à l'évolution des sociétés, les craintes, les rejets et les attentes que ces phénomènes peuvent susciter. Nous avons par conséquent montré comment les genres étaient liés aux finlandités et comment les groupes questionnent les attentes subséquentes à cette association. En analysant les sujets liés à la société finlandaise contemporaine, nous avons caractérisé la manière dont les craintes face à une potentielle menace pesant sur l'intégrité de la nation sont représentées dans les constructions de finlandité. De plus nous avons montré comment des finlandités sont construites en dépit d'un manque de repères et de soutien dénoncé par les groupes. À travers l'analyse des représentations de fins du monde, nous avons mis en lumière la manière dont des finlandités sont construites en rapport à des sujets ne concernant pas que la Finlande.

L'analyse des ensembles de sujets présentés dans ce travail montre un partage de constructions de finlandités qui s'étend à plusieurs sous-genres. Elles nous permettent de mettre en lumière une expression culturelle de l'expérience d'un phénomène social propre à la Finlande ou qui est plus largement lié à la situation sociale, politique ou environnementale internationale. Cela offre également une piste de compréhension concernant la manière dont ce « metal finlandais » a acquis une reconnaissance, en Finlande et à l'étranger, et une certaine acceptation dans la société finlandaise. Les finlandités constituent, selon notre corpus, une part remarquable de cette catégorie de metal finlandais. Réciproquement, au moins d'un point de vue extérieur à la société finlandaise, le metal semble être devenu à son tour, depuis le milieu des années 2000, une part des constructions de finlandités.

En considérant l'entièreté de notre travail, nous tenons à noter que certains groupes et certains sous-genres n'ont été que peu visibles voire absents de notre analyse finale, tandis que d'autres ont été très présents, malgré la volonté de donner une image la plus générale possible du « metal finlandais ». Cela permet pour autant de montrer que, même si les constructions de finlandités ne sont pas visibles dans l'ensemble des sous-genres de notre corpus, des connexions existent entre des groupes dont l'esthétique, les thématiques et le style musical diffèrent significativement. Ce phénomène est le plus visible dans la cinquième partie consacrée aux discussions contemporaines où des groupes appartenant par exemple au metal extrême et au

metal symphonique abordent des sujets similaires tels que la fin du monde. Ce partage de sujets au-delà des barrières des sous-genres montrent par conséquent les éléments qui jouent un rôle notable dans les constructions de finlandités mais aussi dans l'esthétique metal puisque ce sujet est analysé par d'autres travaux concernant d'autres régions.

Nous souhaitons également aborder une autre limite soulevée au cours de notre travail et qui concerne la méthode utilisée pour déterminer les sujets les plus importants. En effet, des sujets tels que la nature, la guerre ou la crise environnementale, se prêtent tout à fait à une recherche de mots clés, permettant de soutenir par une base quantitative notre analyse qualitative. Pour autant d'autres motifs tels que l'histoire ou les références culturelles ne nous semblent pas propices à cette méthode. Ce type de sujets nécessitent par conséquent une connaissance préalable des textes culturels ou des événements évoqués dans le corpus, ce qui pose une restriction dépendant directement de la limite de nos propres connaissances.

Notre travail ouvre, selon nous, deux pistes d'explorations futures, en comparant nos résultats à ceux d'autres aires géographiques d'une part et à d'autres genres musicaux d'autre part.

Il serait effectivement utile de pouvoir comparer davantage nos données avec plus d'analyses de constructions d'identités nationales afin de délimiter plus précisément la mesure dans laquelle les sujets analysés dans notre travail sont caractéristiques du cas finlandais ou non. Notre travail peut être par conséquent considéré comme une étape nécessaire vers cette démarche. Nous avons, dans cette thèse, entamé quelque peu ce processus en comparant nos observations à celles réalisées notamment sur le metal scandinave par von Helden, Hoad ou encore Mustamo. De récents travaux ont été récemment consacrés aux régions méso- et sudaméricaine, également connues pour leurs scènes très actives.¹⁰²³ Il nous apparaît intéressant de comparer les identités nationales construites, notamment dans ces deux aires géographiques où les scènes metal sont très actives, afin de comprendre plus précisément le rôle joué par les

¹⁰²³ Voir GOOSSENS, Didier, VARAS-DIAZ, Nelson, BANCHS, Edward, « Lost in the field: Lessons from metal music studies fieldwork in the Global South », dans *Metal Music Studies*, 8/2, 2022, pp. 163–182, https://doi.org/10.1386/mms_00073_1 (page consultée le 08/10/2022). KOPLOW VILLAVICENCIO, Jan, « Aproximación a la relación entre la escena metalera chilena y los pueblos originarios Mapuche, Selk'nam y Kawésqar. » dans *Contrapulso - Revista Latinoamericana De Estudios En Música Popular*, 4/2, 2022, pp. 78–93. <https://doi.org/10.53689/cp.v4i2.149> (page consultée le 08/10/2022). ZAPATA, Alex, « Primer ataque sonoro-visual: Aproximación del metal en Santiago de Chile (1982-1993) », dans *Disonancias del metal: Reflexiones del 1er y 2do Encuentro Sociocultural sobre Heavy Metal: Heterogeneidades Metaleras*, Buenos Aires, Red de Estudios y Experiencias en y desde el Heavy Metal - REEHM, 2022.

sujets que nous avons analysés dans notre travail tels que l'histoire, l'héritage culturel ou encore le rapport aux croyances dans l'évolution des scènes et des identités.

Au sein de la scène finlandaise, nous considérons notre travail comme un outil de comparaison à d'autres genres musicaux populaires dans le pays et à leurs manières d'aborder les questions d'identité et de nationalité. D'abord, parce que la population finlandaise écoutant du metal vieillit, il nous apparaît de plus en plus pertinent de considérer ce genre comme un mode d'expression propre à une génération et à une temporalité spécifiques. De surcroît, le metal n'est pas un genre très plébiscité chez les populations minoritaires de Finlande, ce qui s'observe notamment par l'écrasante majorité d'artistes d'origine finlandaise et de langue ainsi que de culture finnoise ou suédoise, laissant peu de représentation des autres populations vivant en Finlande. Par conséquent, il nous apparaît intéressant de comparer nos résultats à d'autres constructions de finlandités issues d'autres genres musicaux populaires.

7 Bibliographie

7.1 Travaux de recherche

AHOLA, Joonas, FROG, « Approaching the Viking Age in Finland: An introduction », dans AHOLA, Joonas, FROG, TOLLEY, Clive (éds.), *Fibula, Fabula, Fact: The Viking Age in Finland*, Helsinki, Finnish Literature Society, pp. 21-84, <http://dx.doi.org/10.21435/sfh.18> (page consultée le 30/06/2022).

ANTTONEN, Veikko, « The Sampo as a Mental Representation of the Mythic Origin of Growth : Towards a New Comprehensive Theory », dans FROG, SIIKALA, Anna-Leena, STEPANOVA, Eila (éds.), *Mythic Discourses : Studies in Uralic Traditions*, Helsinki, Finnish Literature Society, pp. 171-187, <http://dx.doi.org/10.21435/sff.20> (page consultée le 07/07/2022).

ARLSON, Jennifer, « The Female Signifiant in All-Women's Amateur Roller Derby », dans *Sociology of sport journal*, 2010, 27/ 4, pp. 428-440. DOI 10.1123/ssj.27.4.428.

AZEVEDO, Claudia, « Colin A. MCKINNON, Niall SCOTT & Kristen SOLLEE (eds.), Can I Play with Madness? Metal, dissonance, madness and alienation », dans *Volume !*, 9/2, 2012, pp. 213-215, <http://journals.openedition.org/volume/3320>, (page consultée le 18 novembre 2019).

BALLOTTI, Alessandra, MCKEOWN, Claire, TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique (éds.), *De la nordicité au boréalisme*, Reims, Épure, 2020, [format électronique non paginé] <https://www.lcdpu.fr/livre/?GCOI=27000100962090> (page consultée le 20/08/2022).

BARRATT-PEACOCK, Ruth, HAGEN, Ross (éds.), *Medievalism and metal music studies: Throwing down the gauntlet*, Bingley, Emerald Publishing Limited, 2019.

BAUDUIN, Pierre, *Les Vikings*, Paris, Presses Universitaires de France, 2014 (2^e éd.), <https://doi.org/10.3917/puf.baudu.2014.01> (page consultée le 28/06/2022).

BAUMAN, Zygmunt, *Identity: Conversations with Benedetto Vecchi*, Cambridge / Malden, Polity, 2004.

BEAUVOIR, Simone de, *Le Deuxième Sexe*, Paris, Éditions Gallimard, 1949.

BÉNARD, Nicolas, « De la légende viking au Hard Rock : les références culturelles du Métal nordique », dans *Nordiques*, n°5, été-automne 2004, p. 55-68.

BERKERS, Pauwke, SCHAAP, Julian, *Gender Inequality in Metal Music Production*. Bingley, Emerald Publishing Limited, 2018.

BOSELTMANN-RUICKBIE, Antje, « Heavy Metal Meets Byzantium! Contact between Scandinavia and Byzantium in the Albums »The Varangian Way« (2007) and »Stand Up and Fight« (2011) by the Finnish Band Turisas », dans DAIM, Falko, HEHER, Dominik, RAPP, Claudia (éds.), *Menschen, Bilder, Sprache, Dinge. Wege der Kommunikation zwischen Byzanz und dem Westen. Studien zur Ausstellung „Byzanz & der Westen. 1000 vergessene Jahre Vol. 2*, Mayence, Byzanz zwischen Orient und Okzident 9.2, 2018, pp. 391-419,

https://www.academia.edu/36999059/Bosselmann-Ruickbie_Heavy_Metal_Meets_Byzantium_Contact_Betw een_Scandinavia_and_Byzantium_in_the_Albums_The_Varangian_Way_2007_and_Stand_Up_and_Fight_2011_by_the_Finnish_Band_Turisas. In Daim et al. *Wege der Kommunikation zwischen Byzanz und dem Westen 2 BOO 9.2 Mainz 2018* 391-419 (page consultée le 29/06/2022).

BOYARIN, Shamma, CHRISTENSEN, Annika, SAGUAR GARCIA, Amaranta *et al.*, « The Politics and Poetics of Metal's Medieval Pasts », dans BARRATT-PEACOCK, Ruth, HAGEN, Ross (éds.), *Medievalism and metal music studies: Throwing down the gauntlet*, Bingley, Emerald Publishing Limited, 2019, pp. 71-80.

BOYER, Régis, *Les Vikings : histoire et civilisation*, Paris, Éditions Perrin, 2004.

BOYER-VIDAL Bénédicte, TERENO Susana, « La notion de *caregiver* dans le cadre de placements d'adolescents en Maison d'enfants à caractère social (mecs) », *Enfances & Psy*, 2015/2, N° 66, p. 88-98. <https://www.cairn.info/revue-enfances-et-psy-2015-2-page-88.htm> (page consultée le 16/07/2022).

BRIZARD, Cyril, *Le monde du métal symphonique : vers une sociologie de l'oeuvre comme création continuée, l'exemple de Nightwish*, Grenoble, Université de Grenoble, 2011, <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00672836> (page consultée le 05/10/2020).

BROWN, Andy R., « Un(su)Stained Class? Figuring out the Identity of Heavy Metal's Class Demographics », dans BROWN, Andy R., SPRACKLEN, Karl, KAHN-HARRIS, Keith *et al.* (éds.), *Global Metal Music and Culture. Current Directions in Metal Studies*, New York, Oxon, Routledge, 2016, pp. 190-206.

BROWN, Andy R., SPRACKLEN, Karl, KAHN-HARRIS, Keith *et al.*, « Global Metal Music and Culture and Metal Studies », dans BROWN, Andy R., SPRACKLEN, Karl, KAHN-HARRIS, Keith *et al.* (éds.), *Global Metal Music and Culture: Current Direction in Metal Studies*, New York / Oxon, Routledge, 2016, pp. 1-21.

BRUSILA, Johannes, « Konstruktionismi etnomusikologisena näkökulmana », dans MOISALA, Pirkko, SEYE, Elina (éds.), *Musiikki Kulttuurina*, Helsinki, Suomen Etnomusikologinen Seura, 2013, p. 137–151.

BRUUN, Seppo, LINDFORS, Jukka, LUOTO, Santtu *et al.*, *Jee jee jee: suomalaisen rockin historia*, Helsinki, WSOY, 1998 (2e éd).

CASSIN, Barbara (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies*, Paris, Le Robert Seuil, 2004.

CASTRÉN, Matias Aleksanteri, AHOLA, Joonas, LUKIN, Karina, *Luentoja Suomalaisesta Mytologiasta*, Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2017 (traduit du suédois en anglais par Joonas Ahola), DOI: <https://doi.org/10.21435/tl.252> (page consultée le 23/07/2022).

CHANANIE-HILL, Ruth A., WALDRON, Jennifer J., UMSTED, Natalie K., « Third-Wave Agenda: Women's Flat-Track Roller Derby », dans *Women in sport & physical activity journal*, 2012, 21/1, pp. 33-49. DOI 10.1123/wspaj.21.1.33.

- CHEN, Xinjie, *Rooted Cosmopolitanism of Sámi Music CDs in the 2000s*, Helsinki, University of Helsinki, 2021, p.12, <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-51-7636-3> (page consultée le 21/06/2022).
- CHRISTENSEN, Annika, « Making Heritage Metal: Faroese *Kvæði* and Viking Metal » dans BARRATT-PEACOCK, Ruth, HAGEN, Ross (éds.), *Medievalism and metal music studies: Throwing down the gauntlet*, Bingley, Emerald Publishing Limited, 2019, pp. 107-119.
- COLLINSON, Ian, « ‘This is the Funeral of the Earth’: The ‘Dead-end’ Environmental Discourses of Australian Ecometal », dans HOAD, Catherine (éd.), *Australian metal music. Identities, scenes, and cultures*, Bingley, Emerald Publishing Limited, 2019, pp. 129-144.
- COSTEA, Mihai, TARDIF, François J., « The name of the amaranth: histories of meaning », dans *SIDA, Contributions to Botany*, 20/3, 2003, pp. 1073-1083, <https://www.jstor.org/stable/41968150> (page consultée le 28/05/2022).
- DEEKS, Mark, « Nordic Heavy Metal as a Representation of Place », dans BROWN, Andy, FELLEZS, Kevin (éds), *Heavy Metal Generations*, Leyde, Brill, 2012, https://www.academia.edu/3528778/Nordic_Heavy_Metal_as_a_Representation_of_Place_September_2012 (page consultée le 27/07/2022).
- DEEKS, Mark, *National Identity in Northern and Eastern European Heavy Metal*, Leeds, The University of Leeds, 2016, <http://etheses.whiterose.ac.uk/id/eprint/16034> (page consultée le 24/05/2020).
- DI FILIPPO, Laurent, « Le chaman de l’ours : une figure du ”healer [soigneur]” nordique dans les jeux en Ligne » dans ALLAMEL-RAFFIN, Catherine, ALLOUCHE, Sylvie GANGLOFF, Jean-Luc, HELFRICH, Vincent, *Informaticiens et médecins dans la fiction contemporaine*, Exploration 3, Néothèque, 2018, <https://hal.univ-lorraine.fr/hal-01935711> (page consultée le 23/07/2022).
- DIGIOIA, Amanda, HELFRICH, Lindsay, « “I’m sorry, but it’s true, you’re bringin’ on the heartache”: The antiquated methodology of Deena Weinstein », *Metal Music Studies*, n°4/2, 2018, pp. 365-374, DOI : 10.1386/mms.4.2.365_1.
- DIGIOIA, Amanda, « Nameless, but not blameless: Motherhood in Finnish heavy metal music », *Metal Music Studies*, 6/2, 2020, pp. 237-255, https://doi.org/10.1386/mms_00015_1 (page consultée le 17/07/2022).
- DOESBURG, Charlotte, « Of heroes, maidens, and squirrels: Reimagining traditional folk poetry in metal lyrics », dans *Metal Music Studies*, 7/2, 2021, pp. 317-333, DOI : 10.1386/mms_00051_1.
- ELFLEIN, Dietmar, « Never say die! Ozzy Osbourne as a male role model », dans HEESCH, Florian, SCOTT, Niall (éds.), *Heavy Metal, Gender and Sexuality. Interdisciplinary approaches*, Oxon, New York, Routledge, 2016 (édition électronique), p. 73.
- FANTAPIÉ, Henri-Claude, FANTAPIÉ Anja, SALMENHAARA, Erkki *et al.*, *Une histoire de la musique finlandaise*, Paris, L’Harmattan, 2019.
- FEWSTER, Derek, *Visions of Past Glory: Nationalism and the Construction of Early Finnish History*, Helsinki, Finnish Literature Society, 2006.

- FLETCHER, K.F.B., UMURHAN, Osman, « Introduction: Where Metal and Classics Meet », dans FLETCHER, K.F.B., UMURHAN, Osman (éds.), *Classical Antiquity in Heavy Metal Music*, Londres / New York, Bloomsbury Academic, 2020, pp. 1-21.
- FLETCHER, K.F.B., UMURHAN, Osman (éds.), *Classical Antiquity in Heavy Metal Music*, Londres et New York, Bloomsbury Academic, 2020.
- FORSGÅRD, Erik, « Maamme kirja – isänmaan koko kuva », traduit du suédois par Rauno Ekholm, dans VARPIO, Yrjö, HUHTALLA, Liisi, KOSKELA, Lasse, *Suomen kirjallisuushistoria. 1: Hurskaista lauluista ilostelevaan romaaniin*, Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1999, pp. 265–267.
- GARRARD, Greg, *Ecocriticism*, Abingdon, Oxon, New York, Routledge, 2012.
- GAUTHIER, Yvon, *Entre science et culture : introduction à la philosophie des sciences*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2005.
- GOOSSENS, Didier, VARAS-DIAZ, Nelson, BANCHS, Edward, « Lost in the field: Lessons from metal music studies fieldwork in the Global South », dans *Metal Music Studies*, 8/2, 2022, pp. 163-182, https://doi.org/10.1386/mms_00073_1 (page consultée le 08/10/2022).
- GRANHOLM, Kennet, « ‘Sons of Northern Darkness’ Heathen Influences in Black Metal and Neofolk Music », *Numen*, 58, 2011, p. 514-544.
- GUIBERT, Gêrôme, *La production de la culture. Le cas des musiques amplifiées en France*, Guichen, Mélanie Sêteun / Irma, 2006, DOI : 10.4000/books.ms.554.
- GUIBERT, Gêrôme, « Présentation du dossier « metal studies » : la naissance d'un champ », dans *Volume !*, 9/2, 2012, pp.199-204.
- GUIBERT, Gêrôme, « Le heavy metal comme cas limite », dans *Volume !*, n°15/2, 2019, <http://journals.openedition.org/volume/6656>, (page consultée le 10 mars 2020).
- HACKING, Ian, *The Social Construction of What?*, Cambridge / Londres, The Harvard University Press, 1999.
- HAGEN, Ross, *Darkthrone's A Blaze in the Northern Sky*, New York, Londres, Bloomsbury Academic, 2020.
- HAINAUT, Bêrenger, *Le style Black Metal*, Château-Gontier sur Mayenne, Aedam Musicae, 2017.
- HARRIS, Keith, « ‘Roots’?: the relationship between the global and the local within the Extreme Metal scene. », dans *Popular Music*, 19/1, 2000, pp. 13-30, DOI : 10.1017/S0261143000000052.
- HEESCH, Florian, SCOTT, Niall (éds.), *Heavy Metal, Gender, and Sexuality: Interdisciplinary Approaches*, New York, Routledge, 2016.
- HEIKKINEN, Olli, « Reincarnations of Emma Categorizing Finnish Mainstream Music » dans KARJALAINEN, Toni-Matti, KÄRKI, Kimi (éds.), *Made in Finland: Studies in Popular Music*, Londres / New York, Routledge, 2021, pp. 21 – 31.

- HEIN, Fabien, *Hard rock, heavy metal, metal : histoire, cultures et pratiquants*, Nantes, Mélanie Séteun / Paris, Irma, 2004.
- HELDEN, Imke von, « Scandinavian Metal Attack: The Power of Northern Europe in Extreme Metal », dans HILL, Rosemary, SPRACKLEN, Karl (éds.), *Heavy Fundametalisms: Music, Metal and Politics*, Oxford, Inter-disciplinary Press, 2010, pp. 33 – 41.
- HELDEN, Imke von, *Norwegian Native Art. Cultural Identity in Norwegian Metal Music*, Zürich, Lit, 2017.
- HILL, Rosemary, SPRACKLEN, Karl (éds.), *Heavy Fundametalisms: Music, Metal and Politics*, Oxford, Inter-disciplinary Press, 2010.
- HILL, Rosemary, SPRACKLEN, Karl, « Introduction », dans HILL, Rosemary, SPRACKLEN, Karl (éds.), *Heavy Fundametalisms: Music, Metal and Politics*, Oxford, Inter-disciplinary Press, 2010.
- HILL, Rosemary, Lucy « ‘Power has a penis’: Cost reduction, social exchange and sexism in metal – reviewing the work of Sonia Vasan », *Metal Music Studies*, n°2/3, 2016, pp. 266-267, doi: 10.1386/mms.2.3.263_1.
- HJELM, Titus, KAHN-HARRIS, Keith, LEVINE, Mark, « Introduction: Heavy metal as controversy and counterculture », dans HJELM, Titus, KAHN-HARRIS, Keith, LEVINE, Mark, (éds.), *Heavy Metal: Controversies and countercultures*, Sheffield / Bristol, Equinox, 2013, pp. 1-14.
- HOAD, Catherine, « Hold the heathen hammer high: Viking metal from the local to the global », dans *Flow: Selected proceedings from the 2012 IASPM Australia/New Zealand Conference*, 2013, https://www.academia.edu/5768762/Hold_the_Heathen_Hammer_High_-_Viking_Metal_from_the_Local_to_the_Global?source=swp_share, (page consultée le 9 mars 2020).
- HOAD, Catherine, WHITING, Samuel, « True Kvlt? The Cultural Capital of “Nordicness” in Extreme Metal », dans *M/C Journal*, 20/6, 2017, <https://doi.org/10.5204/mcj.1319> (page consultée le 23/07/2022).
- HOAD, Catherine, *Heavy Metal Music, Texts, and Nationhood: (Re)sounding Whiteness*, Cham, Palgrave Macmillan, 2021.
- HOFFIN, Kevin, « Glocalization, bricolage and black metal: Towards a musiccentric youth culture simultaneously exemplifying the global and the glocal », dans *Metal Music Studies*, 6/1, 2020, pp. 27–48, DOI : 10.1386/mms_00003_1.
- HOLT, Fabian. *Genre in Popular Music*, Chicago / Londres, University of Chicago Press, 2007.
- JENKINS, Richard, *Social Identity*, Londres / New York, Routledge, 2014 (4).
- JOCSON-SINGH, Joan, « Vigilante feminism as a form of musical protest in extreme metal music », dans *Metal Music Studies*, 5/2, 2019, pp. 263–273, DOI : 10.1386/mms.5.2.263_1.

JOY, Francis, « Noaidi drums from Sápmi, rock paintings in Finland and Sámi cultural heritage – an investigation », dans *Polar Record*, n°53/2, 2017, pp. 200–219, DOI :10.1017/S0032247416000917.

JOY, Francis, *Sámi Shamanism, Cosmology and Art as Systems of Embedded Knowledge*, Rovaniemi, The University of Lapland, 2018, <http://lauda.ulapland.fi/handle/10024/63178> (page consultée le 26/09/2022).

JÄRVINEN, Minna Riikka, « Chanting (juoiggus). », dans KULONEN, Ulla-Maija, SEURUJÄRVI-KARI, Irja, PULKKINEN, Risto (éds.), *The Saami : A Cultural Encyclopaedia*, Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2005, pp. 46–49.

KAHN-HARRIS, Keith, *Extreme Metal. Music and Culture On the Edge*, Oxford / New York, Berg, 2007.

KALLIONIEMI, Kari, KÄRKI, Kimi, « The Kalevala, Popular Music, and National Culture », dans *Journal of Finnish Studies*, 13/2, Hiver 2009, pp. 61–72, https://www.shsu.edu/eng_ira/finnishstudies/Finnish%20Tables%20of%20Content/JoFs_Vol%202013.2.pdf (consulté le 28/10/2021).

KARHIO, Anne, « Seamus Heaney, Paul Durcan and Hugo Simberg's 'Wounded Angel' », dans *Nordic Irish Studies*, vol. 11, n°1, 2012, pp. 27–38, <https://www.jstor.org/stable/41702618?seq=1&cid=pdf-reference#> (page consultée le 12/05/2022).

KARJALAINEN, Toni-Matti, AINAMO, Antti, « Escapism Signified : Visual Identity of Finnish Heavy Metal Bands », dans *Proceedings of the IASPM Benelux Conference*, Haarlem, 14 et 15 avril 2011, pp. 31–48 https://www.academia.edu/2511651/Proceedings_of_the_2011_IASPM_Benelux_conference_in_Haarlem_the_Netherlands?source=swp_share (page consultée le 05/08/2022).

KARJALAINEN, Toni-Matti, « Ride Between Hell and Paradise: Imaginærum as Mental Anchoring Place for the Global Nightwish Fan Community », dans VARAS-DÍAZ, Nelson, SCOTT, Niall, *Heavy Metal Music and the Communal Expérience*, Lanham / Boulder, New York / Londres, Lexington Books, 2016, pp. 59–77.

KARJALAINEN, Toni-Matti, SIPILÄ, Eero, « Tunes from the Land of the Thousand Lakes Early Years of Internationalization in Finnish Heavy Metal », dans BROWN, Andy R., SPRACKLEN, Karl, KAHN-HARRIS, Keith *et al.* (éds.), *Global Metal Music and Culture: Current Directions in Metal Studies*, New-York, Londres, Routledge, 2016, pp. 209–226.

KARJALAINEN, Toni-Matti, KÄRKI, Kimi (éds.), *Made in Finland: Studies in Popular Music*, New York, Routledge, Taylor & Francis, 2021.

KARJALAINEN, Toni-Matti, KÄRKI, Kimi, « Introduction: Between East and West, Local and Global », dans KARJALAINEN, Toni-Matti, KÄRKI, Kimi (éds.), *Made in Finland: Studies in Popular Music*, New York, Routledge, Taylor & Francis, 2021, pp. 1–14.

KARJALAINEN, Toni-Matti, « And So, Finland Became a Heavy Metal Nation », dans KARJALAINEN, Toni-Matti, KÄRKI, Kimi (éds.), *Made in Finland: Studies in Popular Music*, Londres / New York, Routledge, 2021, pp. 45–65.

- KERYELL Gaëla, « Suomalaisuus et eurooppalaisuus La « finnitude » et l'« européanité » », dans *Ethnologie française*, 2004/2 (Vol. 34), pp. 327-328. DOI : 10.3917/ethn.042.0327.
- KINNUNEN, Maarit HONKANEN, Antti, « Femininity in metal fanship: “I do not need to take anyone along” », *Metal Music Studies*, 7/2, pp. 211–235, https://doi.org/10.1386/mms_00046_1 (page consultée le 20/07/2022).
- KIRBY, David, *A Concise History of Finland*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.
- KLINGE, Matti, « Runeberg, Johan Ludvig », *Kansallisbiografia-verkkajulkaisu*, *Studia Biographica* 4, Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1997–, <http://urn.fi/urn:nbn:fi:sks-kbg-002846> (page consultée le 23/07/2022).
- KOEHL, Aurore, « Altitude, négritude, bravitude ou la résurgence d'une suffixation », Congrès Mondial de Linguistique Française - CMLF 2012, Lyon, France, pp. 1307–1323, DOI : 10.1051/shsconf/20120100272.
- KONTTINEN, Riitta, « Järnefelt Eero », <https://kansallisbiografia.fi/kansallisbiografia/henkilö/3497> (page consultée le 25/05/2021).
- KOPLow VILLAVICENCIO, Jan, « Aproximación a la relación entre la escena metalera chilena y los pueblos originarios Mapuche, Selk'nam y Kawésqar. » dans *Contrapulso - Revista Latinoamericana De Estudios En Música Popular*, 4/2, 2022, pp. 78–93. <https://doi.org/10.53689/cp.v4i2.149> (page consultée le 08/10/2022).
- KORPELA, Jukka, « Migratory Lapps and The Population Explosion Of Eastern Finns: The Early Modern Colonization Of Eastern Finland Reconsidered », dans DAMM, Charlotte, SAARIKIVI, Janne (éds.), *Networks, Interaction and Emerging Identities in Fennoscandia and Beyond. Tromsø, Norway, October 13-16 2009*, Suomalais-Ugrilaisen Seuran Toimituksia = Mémoires de la Société Finno-Ougrienne, 265, Helsinki, Suomalais-Ugrilainen Seura, 2012, pp. 241–261, <https://www.sgr.fi/sust/sust265/sust265.pdf> (page consultée le 17/06/2022).
- KUMMER, Jenna, « Powerslaves? Navigating femininity in heavy metal », dans B. GARDENOUR WALTER, Brenda, RICHES, Gabby, SNELL, Dave *et al.*, (eds), *Heavy Metal Studies and Popular Culture*, Londres, Palgrave Macmillan, 2016, pp. 145–166.
- LAWLER, Steph, *Identity*, Cambridge / Malden, Polity Press, 2014 (2).
- LEONARD, Jean Léo, « Le vepse en tant que prisme typologique : universalité, fennicité et spécificité ou de la beauté discrète des jardins japonais en morphologie flexionnelle », journées fenniques Les peuples fenniques minoritaires, Paris, 2011.
- LILJA, Esa, *Theory and analysis of classic heavy metal harmony*, Helsinki, IAML, 2009.
- LUKKARINEN, Ville, « Kansallismaisemaa rakentamassa », dans SEDERHOLM, Helena, HANKA, Heikki, KIVIRINTA, Marja-Terttu *et al.* (éds.), *Pinx.: maalaustaide Suomessa. Maalta kaupunkiin*, Espoo, Weilin + Göös, 2002, pp. 19–23.
- LYYTIKÄINEN, Pirjo, « Impivaaraan ja takaisin », dans VARPIO, Yrjö, HUHTALLA, Liisi, KOSKELA, Lasse, *Suomen kirjallisuushistoria. 1: Hurskaista lauluista ilostelevaan romaaniin*, Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1999, pp. 341–347.

MAJAMAA, Raija, *Lönnrot, Elias, Kansallisbiografia-verkkojulkaisu*, Studia Biographica 4, Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1997–, <http://urn.fi/urn:nbn:fi:sks-kbg-002836> (consulté le 28.10.2021).

MANEA, Irina-Maria, « Norse Myth and Identity in Swedish Viking Metal: Imagining Heritage and a Leisure Community », dans *Sociology and Anthropology*, n°4/2, 2016, pp. 82–91, DOI: 10.13189/sa.2016.040205.

MANEA, Irina-Maria, *Valhalla rising : the construction of cultural identity through norse myth in scandinavian and german pagan metal*, Bucharest, Université de Bucharest, 2016, https://www.academia.edu/35862486/VALHALLA_RISING_THE_CONSTRUCTION_OF_CULTURAL_IDENTITY_THROUGH_NORSE_MYTH_IN_SCANDINAVIAN_AND_GERMAN_PAGAN_PhD_THESIS (page consultée le 28/09/2020).

MEINANDER, Henrik, *A History of Finland*, (traduit du finnois par Tom Geddes), Londres, Hurst & Compagny.

MILESTONE, Katie, MEYER, Anneke, *Gender and Popular Culture*, Cambridge / Malden, Polity Press, 2012.

MOBERG, Marcus, *Faster for the Master!: Exploring Issues of Religious Expression and Alternative Christian Identity within the Finnish Christian Metal Music Scene*, Turku, Åbo Akademi University Press, 2009, <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-765-493-7>, (page consultée le 02/08/2022).

MOMBELET, Alexis, « La musique metal : des ‘éclats de religion’ et une liturgie. Pour une compréhension sociologique des concerts de metal comme rites contemporains », *Sociétés* 2005/2 (no 88), p. 25-51, DOI 10.3917/soc.088.0025

MONTOLA, Markus, « Social Constructionism and Ludology: Implications for the Study of Games », dans *Simulation & Gaming*, 4/3, 2012, pp. 300–320, DOI : 10.1177/1046878111422111.

MOUSSION, David, *Le metal, Étude d'un genre ambigu, extrême, et protéiforme*, DEA de musicologie, Paris, Université Paris VIII, 2004.

MUSTAMO, Aila, « Yö, metsä, aika ennen kristinuskoa » *Kotimaan ja kansakunnan representaatiot black metalissa ja folk metalissa Suomessa ja Norjassa*, Oulu, Oulun Yliopisto, 2016, <http://urn.fi/urn:isbn:9789526211497> (page consultée le 20/08/2022).

MUSTAMO, Aila, « The Crisis of the Welfare State and the Politics of the Past in Black Metal and Folk Metal Subcultures », dans *YOUNG*, 28/1, 2020, pp. 69–84, DOI : [10.1177/1103308819836318](https://doi.org/10.1177/1103308819836318)

MUSTAMO, Aila, « Metallimusiikki ja natsit: politiikkaa, karnevaalia ja elämän merkityksen etsintää », 2016, <https://antroblogi.fi/2016/01/black-metal-ja-natsit/> (page consultée le 16/09/2020).

MYNETT, Mark, « Defining contemporary metal music: Performance, sounds and practices », dans *Metal Music Studies*, 5/3, pp. 297–313, doi: 10.1386/.

MÄKELÄ, Jänne, « Finnkampen: Finland’s Envy for Swedish Pop Music Success in the 1990s », dans KALLIONIEMI, Kari, KÄRKI, Kimi, MÄKELÄ, Janne et al. (éds), *History of*

Stardom Reconsidered, Turku, International Institute for Popular Culture, 2007, pp. 110–116, <http://iipc.utu.fi/reconsidered/>, (page consultée le 5 novembre 2019).

MÄKI-RAHKOLA, Anne, MYRTTINEN, Henri, « Reliable Professionals, Sensitive Dads and Tough Fighters: A Critical Look at Performances and Discourses of Finnish Peacekeeper Masculinities », dans *International Feminist Journal of Politics*, 2014, 16/3, pp. 475–476, <https://doi.org/10.1080/14616742.2012.755834> (page consultée le 17/07/2022).

NIETSCHE, Friedrich, *Le Gai Savoir*, Paris, République des Lettres, 2019, <https://univ.scholarvox.com/catalog/book/docid/88904571?searchterm=Le%20Gai%20Savoir> (page consultée le 07/07/2022).

NIKULA, Jonne, *Rauta Aika: Suomimetallin historia 1988–2002*, Helsinki, Johnny Kniga, 2002.

NORBERG, Andreas, « La sépulture, Hel et le Walhalla : Le prolongement de l’existence dans l’au-delà », dans ANDERSSON, Gunnar (dir.), *Nous Les Appelons Vikings*, traduit de l’anglais par Aude Thalmann, Nantes, Éditions du Château des ducs de Bretagne, Rennes, diffusé par les presses universitaires de Rennes, 2018, pp. 160–169.

NORDSTRÖM, Susanna, « Contextualizing Extreme Metal Music: The Case of the Swedish Metal Nursery » dans BJÖRNBERG, Alf, BOSSIUS, Thomas (éds.), *Made in Sweden: Studies in Popular Music*, New York, Oxon, Routledge, 2017, pp. 121–130.

NORTIO, Emma, JASINSKAJA-LAHTI, Inga, HÄMÄLÄINEN, Mikko, *et al.*, « Fear of the Russian bear? Negotiating Finnish national identity online » dans *Nations and Nationalism*, 28/3, 2022, pp. 861–876. <https://doi.org/10.1111/nana.12832> (page consultée le 28/07/2022).

PAVLIDIS, Adele, FULLAGAR, Simone, « Narrating the Multiplicity of « Derby Grrrl »: Exploring Intersectionality and the Dynamics of Affect in Roller Derby » dans *Leisure sciences*, 2013, 35/ 5, pp. 422–437, DOI : 10.1080/01490400.2013.831286.

PENTIKÄINEN, Juha, *Kalevala Mythology*, (édition augmentée), (traduit du finnois et édité par Ritva Poom), Bloomington, Indiana University Press, 1999.

PENTIKÄINEN, Juha, LE FOULON, Marie-Laure, *L’ours, le grand esprit du Nord*, Paris, Larousse, 2010.

PURI, Samir, « Machine Guns and Machine Gun Drums: Heavy Metal’s Portrayal of War » dans HILLS, Rosemary, SPRACKLEN, Karl (éds.), *Heavy Fundamentalisms, Music, Metal & Politics*, Oxford, Inter-Disciplinary Press, 2010, pp. 55–65.

PÄÄKKÖLÄ, Anna-Elena, « Nykysuomalaisia idylliäänimäisiä, symboleja ja kipupisteitä populaarimusiikissa: tapausesimerkkeinä Lauri Tähkä, Vesala ja Tiisu », dans *Musiikki*, 1/2019, pp. 11–42, <https://musiikki.journal.fi/article/view/83240>, (page consultée le 04/05/2020).

RAPATSKAYA, Yanina, *True Slavic Evil : visual representations of national identity in Russian black metal*, communication donnée à la Modern Heavy Metal Conference organisée en ligne le 24 et 25 juin 2020, [abstract] <http://www.modernheavymetal.net/2020/06/mhmc-2020-abstracts.html> (page consultée le 19/05/2021) [lien mort].

- RIBALDINI, Paolo, « Terminology issues with the poietic aspect of vocals in heavy metal studies: A suggestion for a multidisciplinary approach », dans *Metal Studies*, 5/3, pp. 315–335, DOI : 10.1386/mms.5.3.315_1.
- RICHES, Gabby, « Use Your Mind? Embodiments of Protest, Transgression, and Grotesque Realism in British Grindcore », dans BROWN, Andy R., SPRACKLEN, Karl, KAHN-HARRIS, Keith *et al.* (éds.), *Global Metal Music and Culture: Current Directions in Metal Studies*, New-York / Oxon, Routledge, 2016, pp. 125–142.
- ROGER, Anna S., DEFLEM, Mathieu, *Doing Gender in Heavy Metal: Perceptions on Women in a Hypermasculine Subculture*, Londres / New York, Anthem Press, 2022.
- RUDENT, Catherine, « La voix chantée en popular music studies », *Musicologies*, n°10, 2013, pp. 47–71, https://www.academia.edu/5808885/la_voix_chant%C3%A9e_en_popular_music_studies (page consultée le 20/08/2022).
- RYDVIING, Håkan, « Drum. », dans KULONEN, Ulla-Maija, SEURUJÄRVI-KARI, Irja, PULKKINEN, Risto (éds.), *The Saami: A Cultural Encyclopaedia*, Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2005, pp. 69–72.
- SARELIN, Mikael, *Krigaren och transvestiten. Gestaltningar av mörker och maskuliniteter i finländsk black metal*, Turku, Åbo Akademis förlag, 2012, <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-765-683-2>, (page consultée le 13 mars 2020).
- SAVIGNY, Heather, SLEIGHT, Sam, « Postfeminism and heavy metal in the United Kingdom: Sexy or sexist? », dans *Metal Music Studies*, n°1/3, 2015, pp. 341–357, doi: 10.1386/mms.1.3.341_1.
- SCOTT, Niall, « The monstrous male and myths of masculinity in heavy metal », dans HEESCH, Florian, SCOTT, Niall, (éds.), *Heavy Metal, Gender, and Sexuality: Interdisciplinary Approaches*, New York, Routledge, pp. 121–130.
- SCHNURBEIN, Stefanie von, *Norse Revival*, Leiden, Brill, 2016, <http://doi.org/10.1163/9789004309517> (page consultée le 25/06/2022).
- SHADRACK, Jasmine, Hazel, *Denigrata Cervorum: interpretiveperformance autoethnography and female black metal performance*, The University of Northampton, 2017, <http://nectar.northampton.ac.uk/9679/>, (page consultée le 4 mars 2020).
- SIHVO, Hannes, « Kivi, Aleksis », *Kansallisbiografia-verkkajulkaisu*, Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1997, <http://urn.fi/urn:nbn:fi:sks-kbg-002826> (page consultée le 28/05/2022).
- SIKALA, Anna-Leena, HOPPÁL, Mihály, *Studies on Shamanism*, Helsinki, Finnish Anthropological Society, 1992.
- SIKALA, Anna-Leena, « Foreword », dans SIKALA, Anna-Leena (éd.), *Myth and Mentality : Studies in Folklore and Popular Thought*, Helsinki, Finnish Literature Society, 2002, pp. 7–12, <http://library.oapen.org/handle/20.500.12657/31122> (page consultée le 13/06/2022).
- SIKALA, Anna-Leena, « What Myths Tell about Past Finno-Ugric Modes of Thinking », dans SIKALA, Anna-Leena (éd.), *Myth and Mentality: Studies in Folklore and Popular*

Thought, Helsinki, Finnish Literature Society, 2002, pp. 15–32, DOI : <http://dx.doi.org/10.21435/sff.8>.

SIKALA, Anna-Leena, *Mythic Images and Shamanism: a Perspective on Kalevala Poetry*, Helsinki, Suomalainen tiedeakatemia, 2002.

SIPILÄ, Eero, « Unique roots of Finnish metal? Nationality and commerciality in the history of Finnish metal », dans KARJALAINEN, Toni-Matti, KÄRKI, Kimi, (éds.), *Modern Heavy Metal: Markets, Practices and Cultures*, Helsinki, Aalto University / Turku, International Institute for Popular Culture, 2015, pp. 512–520, <https://iipc.utu.fi/MHM/Sipila.pdf>, consulté le 20/08/2022.

SKANIAKOS, Terhi, « The Emergence of *Suomirock* in the 1970 and 1980s », dans KARJALAINEN, Toni-Matti, KÄRKI, Kimi (éds.), *Made in Finland: Studies in Popular Music*, Londres / New York, Routledge, 2021, pp. 33–43.

SPRACKLEN, Karl, « ‘To Holmgard ... and Beyond’: Folk metal fantasies and hegemonic white masculinities », dans *Metal Music Studies*, 1/3, 2015, pp. 359–377, DOI : 10.1386/mms.1.3.359_1.

ST-LAURENT, Méi-Ra, *Le métal noir québécois : l'analyse du récit identitaire d'une communauté black metal marginale*, Québec, Université Laval, 2019, <http://hdl.handle.net/20.500.11794/37885> (page consultée le 23/07/2022).

TAINA, Jesse, *Keywords in heavy metal lyrics: A Data-Driven Corpus Study into the Lyrics of Five Heavy Metal Subgenres*, Helsinki, University of Helsinki, 2014, <http://urn.fi/URN:NBN:fi-fe2014100245018> (page consultée le 26/05/2022).

TAYLOR WIEBE, Laura, « Images of human-wrought despair and destruction: Social critique in British apocalyptic and dystopian metal. », dans BAYER, Gerd (éd.), *Heavy metal music in Britain*, Farnham, Ashgate, 2009, pp. 89–110.

TEPORA, Tuomas, « The Image of Marshal Mannerheim, Moral Panic, and The Refashioning of the Nation in the 1990s », dans KIVIMÄKI, Ville, SUODENJOKI, Sami, VAHTIKARI, Tanja (éds.), *Lived Nation as the History of Experiences and Emotions in Finland 1800-2000*, Cham, Palgrave Macmillan, 2021, pp. 349–372, <https://doi.org/10.1007/978-3-030-69882-9> (page consultée le 30/06/2022).

THIESSE, Anne-Marie, *La création des identités nationales : Europe XVII^e-XX^e siècle*, Paris, Seuil, 2001.

TOLVANEN, Hannu, « The Quiet Past and the Loud Present: the Kalevala and Heavy Metal », dans *Volume !*, 5/2, 2006, pp. 75–89, DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.498> (page consultée le 19/05/2022).

TORVINEN, Juha, VÄLIMÄKI, Susanna, « Johdanto. Musiikki, luonto ja ekomusiikologia », dans TORVINEN, Juha, VÄLIMÄKI, Susanna (éds.), *Musiikki ja luonto. Soiva kulttuuri ympäristökriisin aikakaudella*, Turku, Turun Yliopisto, 2019, <https://urn.fi/URN:ISBN:978-951-29-7894-6> (page consultée le 23/07/2022).

TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique, BRIENS, Sylvain, BALLOTTI, Alessandra, MCKEOWN, Claire, « Introduction. Nordicité et boréalisme : entre deux pôles ? », dans

BALLOTTI, Alessandra, MCKEOWN, Claire, TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique (éds.), *De la nordicité au boréalisme*, Reims, Épure, 2020, [format électronique non paginé] <https://www.lcdpu.fr/livre/?GCOI=27000100962090> (page consultée le 27/05/2022).

TURBÉ, Sophie, « Puissance, force et musique metal Quand les filles s'approprient les codes de la masculinité », dans *Ethnologie française*, n°161/1, 2016, pp. 93–102.

TURBÉ, Sophie, *Observation de trois scènes locales de musique métal en France : pratiques amateurs, réseaux et territoire*, Metz, Université de Lorraine, 2017, http://docnum.univ-lorraine.fr/public/DDOC_T_2017_0391_TURBE.pdf (page consultée le 10/08/2022).

VALKONEN, Jukka, HÄNNINEN, Vilma, « Narratives of Masculinity and Depression », dans *Men and Masculinities*, vol. 16/ 2, 2013, pp. 162–163, <https://doi.org/10.1177/1097184X12464377> (page consultée le 17/07/2022).

VALKONEN, Markku, *L'art finlandais au fil des âges*, traduit du finnois par Paul Parant, Helsinki, Otava, 1992.

VASAN, Sonia, « 'Den Mothers' and 'Band Whores': Gender, Sex and Power in the Death Metal Scene », dans Rosemary, SPRACKLEN, Karl (éds.), *Heavy Fundametalisms: Music, Metal and Politics*, Oxford, Inter-disciplinary Press, 2010, pp. 69–77.

VEIVO, Harri, « Fracas, bruit et fanfares pour la victoire. Interprétations du jazz et de la modernité dans les pays nordiques », dans *Deshima*, n°13, 2019, pp. 79–95.

VEIVO, Harri, « Les langues et les voix dans le Kalevala et dans la tradition kalevaléenne », dans MACÉ, François, ROBERT, Jean-Noël (dirs.), *Hiéroglossie II. Les textes fondateurs. Japon, Chine, Europe - Collège de France 8-9 juin 2016*, Paris, Collège de France / Institut des Hautes Etudes Japonaises, 2021, pp. 221–239.

VIGIER, Lise, « Les sirènes du Nord : analyse des constructions de la féminité dans les œuvres de metal nordique », dans *Deshima*, n°13, 2019, pp. 109–124.

VIGIER, Lise, « At the Crossroads of Nordic Traditions and Languages: The Representation of the Swedish-Speaking Finn Community in Finnish Heavy Metal », dans, VÄLIJÄRVI, Riitta-Liisa, DOESBURG, Charlotte, DIGIOIA, Amanda (éds.), *Multilingual Metal Music: Sociocultural, Linguistic and Literary Perspectives on Heavy Metal Lyrics*, Bingley, Emerald Publishing Limited, 2020, pp. 79–93, <https://doi.org/10.1108/978-1-83909-948-920200009>.

VIRRANKOSKI, Pentti, *Suomen historia: Maa ja kansa kautta aikojen*, Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2016.

WAENERBERG, Annika, « Yhden aiheen maalarit », dans SEDERHOLM, Helena, HANKA, Heikki, KIVIRINTA, Marja-Terttu *et al.* (éds.), *Pinx. : maalaustaide Suomessa. Maalta kaupunkiin*, Espoo, Weilin + Göös, 2002, pp. 78. –85

WALLACH, Jeremy, BERGER, Harris M., GREENE, Paul D., « Affective overdrive, scene dynamics, and identity in the global metal scene », dans WALLACH, Jeremy, BERGER, Harris M., GREENE, Paul D. (éds.), *Metal Rules the Globe: Heavy Metal Music around the World*, Durham, Londres, Duke University Press, 2011, pp. 3–33.

WALLACH, Jeremy, BERGER, Harris M., GREENE, Paul D. (éds.), *Metal rules the globe. Heavy metal music around the world*, Durham, Londres, Duke University Press, 2011.

WALSER, Robert, *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*, Middletown, Wesleyan University Press, 1993.

WEINSTEIN, Deena, *Heavy metal: a cultural sociology*, New York, Lexington Books, 1991

WEINSTEIN, Deena, *Heavy Metal: The Music and Its Culture*, Da Capo Press, 2000.

WEINSTEIN, Deena, « How Is Metal Studies Possible? », dans SPRACKLEN, Karl, BROWN, Andy R., KAHN-HARRIS, Keith (éds.), *Journal for Cultural Research*, 15/3, 2011, pp. 243–245, DOI : 10.1080/14797585.2011.594580.

WEINSTEIN, Deena, « The Globalization of metal », dans WALLACH, Jeremy, BERGER Harris M., GREENE, Paul D. (éds.), *Metal Rules the Globe: Heavy metal and music around the world*, Durham / Londres, Duke University Press, 2011, pp. 34–60.

ZAPATA, Alex, « Primer ataque sonoro-visual: Apropiación del metal en Santiago de Chile (1982-1993) », dans *Disonancias del metal: Reflexiones del 1er y 2do Encuentro Sociocultural sobre Heavy Metal: Heterogeneidades Metaleras*, Buenos Aires, Red de Estudios y Experiencias en y desde el Heavy Metal - REEHM, 2022.

7.2 Sources autres

« About », <https://www.nettaskog.com/about>, (page consultée le 4 mars 2020).

Ateneum Art Museum, Ahlström collection, « The Wounded Angel »
<https://artsandculture.google.com/asset/the-wounded-angel/WAHm6ruBFNfnLw?hl=fr> (page consultée le 12/05/2022).

« Attitudes towards large carnivores », <http://www.largecarnivores.fi/large-carnivores-and-us/society/attitudes-towards-large-carnivores.html> (page consultée le 05/10/2020).

BBC, « Finnish square named after Lordi », 2006,
<http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/5006286.stm> (page consultée le 23/09/2022).

Centre national de ressources textuelles et lexicales, <https://www.cnrtl.fr/definition/> (page consultée le 21/08/2022).

« Convention on the Rights of the Child », « <https://www.ohchr.org/en/instruments-mechanisms/instruments/convention-rights-child> (page consultée le 16/07/2022).

DarkSarahOfficial, *DARK SARA - A Grim Christmas Story*, 2017,
https://youtu.be/JOZdI_EBBGc (page consultée le 21/07/2022).

Dictionnaire de la sociologie, lieu de publication inconnu, Encyclopédia Universalis, 2016.

ECKERSTRÖM, Paky, ECKERSTRÖM, Johannes, *MetalBreak Episode 48 | SIDE STAGE With Korpiklaani*, 2021, https://soundcloud.com/user-367660996/metalbreak-episode-48-side-stage-with-korpiklaani?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing#t=30:11 (page consultée le 05/08/2022).

FEJES, Janos, « Karrier- és vallástörténet/Gondolatelölleg: Heilung – Avagy mitől metal a metal (2)? », ‘Carrière et Histoire Religieuse / Pensée : Heilung - Ou qu'est-ce qui fait du métal un métal (2) ?’, 2019, [billet de blog]
<https://doktormetal.home.blog/2019/04/12/crossover-1/> (page consultée le 02/03/2022).

HARLAN, Jennifer, « The Long and Surprising History of Roller Derby », dans *The New York Times*, 26 juillet 2019, [article en ligne],
<https://www.nytimes.com/2019/07/26/sports/roller-derby-history-photos.html>, (page consultée le 8 mai 2020).

HOTTINEN, Merja, « Scenes, neo-tribes and imagined communities », dans *Finnish Music Quarterly*, 06/092018, <https://fmq.fi/articles/scenes-neo-tribes-and-imagined-communities>, (page consultée le 05/05/2020).

KALMBACH, Jean-Michel, SUNDELIN, Seppo, *Suomi – Ranska – Suomi Sanakirja*, 9^e éd., Helsinki, WSOY, 2008.

Kielitoimiston sanakirja, 2021, <https://www.kielitoimistonsanakirja.fi/> (page consultée le 16/06/2022).

KORHONEN, Liisa (chanteuse), KORHONEN, Arvi (collecteur), « Kehtolaulu », chant 1362, dans HAAVIO, Martti (éd.), *Suomen Kansan Vanhat Runot*, vol. XIII, Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, s.d., <https://skvr.fi/poem/skvr12113620> (page consultée le 28/07/2022).

Kotimaisten kielten keskus, <https://kaino.kotus.fi/alg/index.php?t=etusivu&kkieli=fi> (page consultée le 17/06/2022).

Larousse, <https://www.larousse.fr/> (page consultée le 23/07/2022).

LAURISCH, Henry W., *Roskilde Festival Heilung-5*, [photographie en ligne] https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Roskilde_Festival_Heilung-5.jpg (page consultée le 25/06/2022).

Le Robert, <https://dictionnaire.lerobert.com> (page consultée 27/09/2022).

Le Grand Robert, version 4.3, 2022, <https://grandrobert.lerobert.com/> (page consultée le 05/07/2022).

Le Robert Illustré, 2013, col. 3.

National Museum, « Theodor Kittelsen », <https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/producer/56283/theodor-kittelsen> (page consultée le 14/06/2022).

PERRET, Jean-Louis, « Préface », dans LÖNNROT, Elias, *Le Kalevala*, traduit du finnois par Jean-Louis Perret, Paris, Honoré Champion, 2009, pp.14–15.

« Prosa », <https://www.topelius.fi/index.php?docid=24> (page consultée le 26/04/2022).

RUNEBERG, Johan-Ludvig, « Vårt Land », dans RUNEBERG, Johan-Ludvig, *Fänrik Ståls sägner* (1848), 1 vol. Stockholm, Albert Bonniers Förlag, 1927 (Mästarna), <http://runeberg.org/fstal/> (page consultée le 23/07/2022).

SULLIVAN, Vernon, « Le Derby Name », *Histoire : du roller catch des origines au roller derby moderne*, 29 janvier 2019 (édition mise à jour), <http://www.rollerenligne.com/articles-2089-2-histoire-du-rollerderby.html>, (page consultée le 8 mai 2020).

SUOMALAISEN KIRJALLISUUDEN SEURA, « Kalevala, kansallisepos », <http://nebu.finlit.fi/kalevala/index.php?m=11&l=1> (page consultée le 20/08/2022).

VIDGREN, Jukka, LAATIO, Juuso, *Hevi Reissu*, 2018.

WEAVER, James, « Le metal finlandais : un succès mondial », <https://finland.fi/fr/culture/le-metal-finlandais-un-succes-mondial/> (page consultée le 16/05/2022).

7.3 Sources littéraires

AHONEN, JP, *Belzebubs*, Kangasala, Kumiorava, 2018 (2e éd.).

Exodus 22 :18, King James Version, https://www.gutenberg.org/files/10/10-h/10-h.htm#The_Second_Book_of_Moses_Called_Exodus (page consultée le 01/06/2022).

GOETHE, Johann Wolfgang von, *Iphigenie auf Tauris*, Project Gutenberg, 2009, <https://www.gutenberg.org/cache/epub/2054/pg2054.html> (page consultée le 28/07/2022).

GOETHE, Johann Wolfgang von, *West-östlicher Divan*, Project Gutenberg, 2017, Buch Suleika, <https://www.gutenberg.org/cache/epub/2319/pg2319.html> (page consultée le 28/07/2022).

JANSSON, Tove, *Trollvinter*, Helsinki, Schildts, 1957.

JANSSON, Tove, *Taikatalvi*, traduit en finnois par Laila Järvinen, Helsinki, WSOY, 1958.

KIVI, Alexis, « Metsämiehen Laulu », *Kanervalä*, Helsinki, édition à compte d'auteur, 1866, pp. 57–58, <http://neba.finlit.fi/kivi/index.php?pagename=teokset-nimio&set=2398> (page consultée le 22/09/2022).

LINNA, Väinö, *Unknown Soldiers*, traduit en anglais par Liesl Yamaguchi, Londres, Penguin Books, 2015.

LÖNNROT, Elias, *Kalevala*, Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1849 (2e éd.).

LÖNNROT, Elias, *The Kalevala: An Epic Poem after Oral Tradition*, traduit du finnois par Keith Bosley, Oxford World's Classics, Oxford, New York, Oxford University Press, 2008.

LÖNNROT, Elias, *Le Kalevala*, traduit du finnois par Jean-Louis Perret, Paris, Honoré Champion, 2009.

PAASILINNA, Arto, *Le lièvre de Vatanen*, traduit du finnois par Anne Colin du Terrail, Paris, Denoël, 1989.

RUNEBERG, Johan-Ludvig, « Vårt Land », dans RUNEBERG, Johan-Ludvig, *Fänrik Ståls sägner* (1848), 1 vol. Stockholm, Albert Bonniers Förlag, 1927 (Mästarna), <http://runeberg.org/fstal/> (page consultée le 23/07/2022).

THOREAU, Henry David, *Walden; or, Life in the Woods*, Boston, Ticknor and Fields, 1854.

TOPELIUS, Zachris, *Fältskärens berättelser*, 1853-1867.

TOPELIUS, Zachris, Topelius *Finska Rytteriets Marsch*, 1872.

TOPELIUS, Zachris, « Sylvias hälsning från Sicilien », années 1850.

7.4 Arts visuels

ARBO, Peter Nicolai, *Asgårdreien*, 1872,

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_caza_salvaje_de_Od%C3%ADn_por_Peter_Nicolai_Arbo.jpg (page consultée le 20/05/2022).

BARILLÉ, Albert (créateur), *Il était une fois... L'homme*, 1978-1979 (première diffusion).

BAUER, John, [illustration sans titre], 1909, techniques mixtes,

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:King_of_the_hill_by_John_Bauer_1909.jpg (page consultée le 14/06/2022).

GALLEN-KALLELA, Akseli, *Sammon puolustus*, 1896, tempera sur canevas, 122 cm x 125 cm, Turun taidemuseo, Turku, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sammon_puolustus.jpg (page consultée le 04/11/2020).

JÄRNEFELT, Eero, *Maisema Kolilta*, 1928, huile sur canevas, 125,5 cm x 196 cm, Ateneum, Helsinki, <https://www.kansallisgalleria.fi/fi/object/506760> (page consultée le 25/05/2021).

KITTELTSEN, Theodor, *Skogstroll*, 1906, techniques mixtes sur papier, 28,1 cm x 36,3 cm, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Oslo,

https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/NG.K_H.B.03222 (page consultée le 14/06/2022).

KITTELTSEN, Theodor, *Pesta kommer*, 1894–1896, techniques mixtes sur papier, 27,1 cm x 22,4 cm, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Oslo,

https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/NG.K_H.1982.0021 (page consultée le 13/06/2022).

KITTELTSEN, Theodor, *Hun farer landet rundt*, 1894-1896, dessin, 23,1 cm x 27,9 cm, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Oslo,

https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/NG.K_H.1982.0024 (page consultée le 13/06/2022).

SIMBERG, Hugo, *Haavoittunut Enkeli*, 1903, huile sur toile, 127 cm x 154 cm, Ateneum, Helsinki, <https://www.kansallisgalleria.fi/en/object/396251> (page consultée le 27/09/2022).

SIMBERG, Hugo, *Syksy I*, 1895, techniques mixtes, 30 cm x 14 cm, Kansallisgalleria, Helsinki.

SIMBERG, Hugo, *Syksy II*, 1895, techniques mixtes sur papier, 12,2 cm x 17,9 cm, Kansallisgalleria, Helsinki.

7.5 Albums et chansons cités

- 2 Wolves, « Dreaming Beneath », ... *Our Fault*, Inverse Records, 2019.
- 2 Wolves, « Freedom of Two », *Shelter*, Inverse Records, 2014.
- 2 Wolves, « Serpentine Paths in the Autumn Night », *Shelter*, Inverse Records, 2014.
- 2 Wolves, *Shelter*, Inverse Records, 2014.
- 2 Wolves, « Shelter », *Shelter*, Inverse Records, 2014.
- 2 Wolves, *Men of Honour*, Inverse Records, 2012.
- A.P. Sarjanto, « Kova Maa », *Kova Maa*, Oy EMI Finland Ab, 1998.
- Ajattara, « Ave Satana », *Lupaus*, Svart Records, 2017.
- Ajattara, *Noitumaa*, Spikefarm Records, 2009.
- Ajattara, « Helvetissä on syntisen taivas », *Kuolema*, Spikefarm Records, 2003.
- Ajattara, « Ikiyössä », *Kuolema*, Spikefarm Records, 2003.
- Ajattara, *Kuolema*, Spikefarm Records, 2003.
- Amberian Dawn, « Knock Knock Who's There », *Innuendo*, Napalm Records, 2015.
- Amberian Dawn, « Arctica », *End of Eden*, Spinefarm Records, 2010.
- Amberian Dawn, « He Sleeps in a Grove », *The Clouds of Northland Thunder*, KHY Suomen Musiikki Oy, 2009.
- Amorphis, « Amongst Stars », *Queen of Time*, Nuclear Blast, 2018.
- Amorphis, « Godlike Machine », *Skyforger*, Nuclear Blast 2009.
- Amorphis, « Greed », *Tuonela*, Nuclear Blast, 1999.
- Amorphis, « My Kantele », *Elegy*, Relapse Records, 1996.
- Amorphis, « Black Winter Day », *Tales from the Thousand Lakes*, Relapse Records, 1994.
- Amorphis, « In the Beginning », *Tales from the Thousand Lakes*, Relapse Records, 1994.
- Apocalyptica, « Ashes of the Modern World », *Cell-0*, Silver Lining Music, 2020.
- Apocalyptica, « En Route to Mayhem », *Cell-0*, Silver Lining Music, 2020.
- Apocalyptica. « Ruska », *Apocalyptica*, Universal Music Group, 2005.
- Apocalyptica, « Hall of the Mountain King », *Cult*, Mercury Records, 2000.
- BACH, Jean-Sébastien, Toccata et fugue en ré mineur, BWV 565, 1703-1707.
- Barathrum, « Sinister Autumn », *Venomous*, Spinefarm Records, 2002.
- Barathrum, « Magic in Atmosphere », *Okkult*, Spinefarm Records, 2000.
- Bathory, *Blood, Fire, Death*, Under One Flag, 1988.

Battle Beast, « Endless Summer », *No More Hollywood Endings*, Nuclear Blast, 2019.

Battle Beast, « My Last Dream », *No More Hollywood Endings*, Nuclear Blast, 2019.

Battle Beast, « No More Hollywood Endings », *No More Hollywood Endings*, Nuclear Blast, 2019.

Battle Beast, « Beyond the Burning Skies », *Bringer of Pain*, Nuclear Blast, 2017.

Battle Beast, « Bringer of Pain », *Bringer of Pain*, Nuclear Blast, 2017.

Battle Beast, « King for a Day », *Bringer of Pain*, 2016.

Before the Dawn, « Throne of Ice », *Rise of the Phoenix*, Nuclear Blast, 2012.

Before the Dawn, « Cold », *Soundscape of Silence*, Stay Heavy Records, 2008.

Black Sabbath, *Black Sabbath*, Vertigo Records, 1970.

Black Sabbath, *Paranoid*, Vertigo Records, 1970.

Britney Spears, « Oops!... I Did It Again », *Oops!... I Did It Again*, Jive, 2000.

Burzum, *Filosofem*, Misanthropy Records, 1996.

Children of Bodom, « Oops, I Did It Again », *In Your Face* [single], Spinefarm Records, 2005.

Children of Bodom, « Hate Me! », *Follow the Reaper*, Spinefarm Records, 2000.

Dark Sarah, « A Grim Christmas Story », *Behind the Black Veil*, Inner Wound Recordings, 2015.

Dark Sarah, « Sun, Moon and Stars », *Behind the Black Veil*, Inner Wound Recordings, 2015

Darkthrone, *A Blaze in the Northern Sky*, Peaceville Records, 1992.

David Bowie, « Let's Dance », *Let's Dance*, EMI, 1983.

Deep Purple, *Deep Purple in Rock*, Harvest Records, 1970.

Ensiferum, « Andromeda », *Thalassic*, Metal Blade Records, 2020.

Ensiferum, « Seafarer's Dream », *Thalassic*, Metal Blade Records, 2020.

Ensiferum, *Thalassic*, Metal Blade Records, 2020.

Ensiferum, « The Defense of the Sampo », *Thalassic*, Metal Blade Records, 2020.

Ensiferum, « From Afar », *From Afar*, Spinefarm Records, 2009.

Ensiferum, « Twilight Tavern », *From Afar*, Spinefarm Records, 2009.

Ensiferum, « One More Magic Potion », *Victory Songs*, Spinefarm Records, 2007.

Ensiferum, « Victory Song », *Victory Songs*, Spinefarm Records, 2007.

Ensiferum, « Finnish Medley », *Dragonheads*, Spinefarm Records, 2006.

Ensiferum, « Tears », *Iron*, Spinefarm Records, 2004.

Ensiferum, « Treacherous Gods », *Ensiferum*, Spinefarm Records, 2001.

Eternal Tears of Sorrow, « Sound of Silence », *Saivon Lapsi*, KHY Suomen Musiikki Oy, 2013.

Eternal Tears of Sorrow, « Autumn's Grief », *Chaotic Beauty*, Spinefarm Records, 2000.

Eternal Tears of Sorrow, « Goashem », *Vilda Mánnu*, Spinefarm Records, 1998.

Eternal Tears of Sorrow, « Another One Falls Asleep », *Sinner's Serenade*, X-treme Records, 1997.

Eternal Tears of Sorrow, « The Son of the Forest », *Sinner's Serenade*, X-treme Records, 1997.

Eternal Tears of Sorrow, « The Law of the Flames », *Sinner's Serenade*, X-treme Records, 1997.

Eternal Tears of Sorrow, « The Sinner's Serenade », *Sinner's Serenade*, X-treme Records, 1997.

Eternal Tears of Sorrow, « The Son of the Forest », *Sinner's Serenade*, X-treme Records, 1997.

Ethereal Kingdom, « My Kantele », *Hollow Mirror*, Mighty Music, 2019.

Fall of the Leafe, « With Each Fall of the Leafe », *Evanescent, Everfading*, Defiled Records, 1998.

Fear of Domination, « El Toro », *Atlas*, Inverse Records, 2016.

Finntroll, « Forsen », *Vredesvävd*, Century Media Records, 2020.

Finntroll, *Vredesvävd*, Century Media Records, 2020.

Finntroll, *Ur Jordens Djup*, Century Media Records, 2007.

Finntroll, *Nattfödd*, Spikefarm Records, 2004.

Finntroll, *Jaktenstid*, Spikefarm Records, 2001.

Finntroll, « Jaktens Tid », *Jaktens Tid*, Spikefarm Records, 2001.

HB, « La Finlande de mon cœur », *Pääkallonpaikka*, Data Universum Oy, 2010.

Horna, « Sudentaival », *Sudentaival*, Woodcut Records, 2001.

Horna, « Viimeinen sielu Jumalan valosta », *Haydankylmyyden mailla*, Solistitium Records, 1999.

Impaled Nazarene, « Dead Return », *Manifest*, Spinefarm Records, 2007.

Impaled Nazarene, « Kohta ei naura enää Jeesuskaan », *All That You Fear*, Osmose Productions, 2003.

Impaled Nazarene, « Blood is Thicker than Water », *Suomi Finland Perkele*, Osmose Productions, 1994.

Insomnium, « And Bells They Toll », *Heart Like a Grave*, Century Media Records, 2019.

Insomnium, « Heart Like a Grave », *Heart Like a Grave*, Century Media Records, 2019.

Insomnium, « Lay of the Autumn », *Accross the Dark*, Candlelight Records, 2009.

Insomnium, « Daughter of the Moon », *Since the Day it All Came Down*, Candlelight Records, 2004.

JANSSON, Tove, TAURO, Erna, « Höstvisa », 1965.

Kalmah, « Black Marten's Trace », *Seventh Swamphony*, Spinefarm Records, 2013.

Kalmah, « Seven Swamphony », *Seventh Swamphony*, Spinefarm Records, 2013.

Kalmah, « Hook the Monster », *12 Gauge*, Spikefarm Records, 2010.

Korpiklaani, « Metsälle », *Manala*, Nuclear Blast, 2012.

Korpiklaani, « Metsämies », *Korven Kuningas*, Nuclear Blast, 2008.

Korpiklaani, « Suden Joiku », *Korven Kuningas*, Nuclear Blast, 2008.

Korpiklaani, *Tervaskanto*, Napalm Records, 2007.

Korpiklaani, « Korpiklaani », *Tales Along this Road*, Napalm Records, 2006.

Korpiklaani, « Midsummer Night », *Tales Along this Road*, Napalm Records, 2006.

Korpiklaani, « Väkirauta », *Tales Along This Road*, Napalm Records, 2006.

Korpiklaani, « Cottages and Saunas », *Voice of Wilderness*, Napalm Records, 2005.

Korpiklaani, « Native Land », *Voices of Wilderness*, Napalm Record, 2005.

Korpiklaani, « Spirit of The Forest », *Voice of Wilderness*, Napalm Records, 2005.

Korpiklaani, *Voice of Wilderness*, Napalm Record, 2005.

Korpiklaani, « God of Wind », *Spirits of the Forest*, Napalm Records, 2003.

Korpiklaani, « Shaman Drum », *Spirits of the Forest*, Napalm Records, 2003.

Korpiklaani, « Väkirauta », *Tales Along This Road*, Napalm Records, 2006.

Kotiteollisuus, « Lemminkäisen Laulu », *Ukonhauta*, Johanna Kustannus, 2009.

Kotiteollisuus, « Pohjanmaan kautta », 7, Megamania, 2005.

Kotiteollisuus, « Sulje Silmäni », *Eevan Perintö*, Megamania, 1999.

Kotiteollisuus, « Voimakas », *Aamen*, Megamania, 1998.

Led Zeppelin, *Led Zeppelin II*, Atlantic Records, 1969.

Lost Society, « This Is Me », *Fast, Loud, Death*, Nuclear Blast, 2013.

Megadeth, « Symphony of Destruction », *Countdown to Extinction*, Capitol Records, 1992.

Mokoma, « Rauta Rinnoista », *Sydänjuuret*, Sakara Records, 2010.

Mokoma, « Sydänjuuret », *Sydänjuuret*, Sakara Records, 2010.

Mokoma, « Nujerra ihminen », *Luihin ja ytimiin*, Sakara Records, 2007.

Mokoma, « Sudet ihmisten vaatteissa », *Taman maailman ruhtinan hovi*, Sakara Records, 2004.

Mokoma, « Takatalvi », *Kurimus*, Sakara Records, 2003.

Moonsorrow, *Verisäkeet*, Spikefarm Records, 2005.

Moonsorrow, « 1065: Aika », *Suden Uni*, Spikefarm Records, 2003.

Moonsorrow, « Rauniolla », *Kivenkantaja*, Spikefarm Records, 2003.

Moonsorrow, « Köyliönjärven Jäällä (Pakanavedet II) », *Suden Uni*, Plasmatica Records, 2001.

Moonsorrow, « Kylän Päässä », *Voimasta ja Kunniasta*, Spikefarm Records, 2001.

Moonsorrow, *Suden Uni*, Plasmatica Records, 2001.

Moonsorrow, « 1065: Aika », *Suden Uni*, Plasmatica Records, 2001.

Moonsorrow, « Suden Uni », *Suden Uni*, Plasmatica Records, 2001.

Nightwish, « Amaranth », *Dark Passion Play*, Nuclear Blast, 2007.

Nightwish, *Dark Passion Play*, Nuclear Blast, 2007.

Nightwish, « My Walden », *Endless Forms Most Beautiful*, Nuclear Blast, 2015.

Nightwish, « The Greatest Show on Earth », *Endless Forms Most Beautiful*, Nuclear Blast, 2015.

Nightwish, « Taikatalvi », *Imaginaerum*, Nuclear Blast, 2012.

Nightwish, « Meadows of Heaven », *Dark Passion Play*, Nuclear Blast, 2007.

Nightwish, *Wishmaster*, Spinefarm Record, 2000.

Nightwish, « Passion and the Opera », *Oceanborn*, Spinefarm Records, 1998.

Nightwish, « Sacrament of Wilderness », *Oceanborn*, Spinefarm Records, 1998.

Nightwish, « Beauty and the Beast », *Angels Fall First*, Spinefarm Records, 1997.

Nightwish, « Elvenpath », *Angels Fall First*, Spinefarm Records, 1997.

Nightwish, « Lappi », *Angels Fall First*, Spinefarm Records, 1997.

Noumena, « Saatto », *Anima*, Haunted Zoo Productions, 2020.

Noumena, « Roihu », *Myrrys*, Haunted Zoo Productions, 2017.

Noumena, « The Heralds of Fall », *Pride/fall*, Catharsis Record, 2002.

Omnium Gatherum, « Misanthropic (Let the Crown Fall) », *Years in Waste*, Nuclear Blast, 2004.

Psychopathic Terror, « Red Terror Revisited », *War Against the Global Maze of Tyranny*, Dark Blasphemies Records, 2015.

Red Moon Architect, « Abscond », *Concealed Silence*, Inverse Records, 2012.

Rotten Sound, « Colonies », *Cycles*, Spinefarm Records, 2008.

Rotten Sound, « Havoc », *Exit*, Spinefarm Records, 2005.

Rotten Sound, « Natural », *Under Pressure*, Relapse Records, 1997.

RUNEBERG, Johan Ludvig (auteur), PACIUS, Fredrik (compositeur), « Maamme », traduit du suédois vers le finnois par Paavo Cajander, 1847.

Shade Empire, « Wanderer », *Poetry of the III – Minded*, Candlelight Records, 2017

SIBELIUS, Jean, *Metsämiehen Laulu, Op. 18 No. 5*, 1899.

Sonata Arctica, « Message from the Sun », *Talviyö*, Nuclear Blast, 2019.

Sonata Arctica, « We Are What We Are », *The Ninth Hour*, Nuclear Blast, 2016.

Sonata Arctica, « Blood », *Pariah's Child*, Nuclear Blast, 2014.

Sonata Arctica, « I Have a Right », *Stones Grow Her Name*, Nuclear Blast, 2012.

Soulgrind, « Autumn », *The Origins of the Paganblood*, Holy Records, 2005.

Soulgrind, « Tearflower », *Elixir Mystica*, Holy Records, 2001.

Soulgrind, « Umpijään Taisteilijat », *Into the Dark Vales of Death*, Holy Records, 2002.

Stam1na, « Enkelimurskain », *Taival*, Sakara Records, 2018.

Stam1na, « Gaian lapsi », *Taival*, Sakara Records, 2018.

Stam1na, « Kannoin sinut läpi hiljaisen huoneen », *Taival*, Sakara Records, 2018.

Stam1na, « Merivälimatka », *Taival*, Sakara Records, 2018.

Stam1na, « Metsästäjä, I Metsästäjä », *Taival*, Sakara Records, 2018.

Stam1na, « Puolikas Ihminen », *Nocebo*, Sakara Records, 2012.

Stam1na, « Rabies », *Nocebo*, Sakara Records, 2012.

Stam1na, « Susi-Ihminen », *Raja*, Sakara Records, 2008.

Steppenwolf, « Born to Be Wild », *Steppenwolf*, ABC Records, 1968.

Stratovarius, « Winter Skies », *Polaris*, earMUSIC, 2009.

Stratovarius, « The Land of Ice and Snow », *Stratovarius*, Sanctuary Records, 2005.

Stratovarius, « Winter », *Fourth Dimension*, T&T Records, 1995.

Swallow the Sun, *When a Shadow Is Forced into the Light*, Century Media Records, 2019.

Swallow the Sun, « Here on the Black Earth », *When a Shadow Is Forced into the Light*, Century Media Records, 2019.

Swallow the Sun, « Autumn Fire », *Songs from the North I, II & III*, Century Media Records, 2015.

Swallow the Sun, « The Heart of a Cold White Land », *Songs from the North I, II & III*, Century Media Records, 2015.

Swallow the Sun, « Emerald Forest and the Blackbird », *Emerald Forest and the Blackbird*, Spinefarm Records, 2012.

Swallow the Sun, *The Morning Never Came*, Firebox Records, 2003.

Tarja, « Tears in Rain », *In the Raw*, earMUSIC, 2019.

Tarja, « Innocence », *The Shadow Self*, earMUSIC, 2016.

Tarja, « I Walk Alone », *My Winter Storm*, Vertigo Records, 2007.

Tarot, « Wings of Darkness », *The Spell of Iron*, Flamingo, 1986.

The Kinks, « You Really Got Me », *You Really Got Me*, Pye, 1964.

Throes of Dawn, « The Withering Goddess (of Nature) », *Dreams of the Black Earth*, Woodcut Records, 1998.

Throes of Dawn, *Pakkasherra*, Woodcut Records, 1997.

Throes of Dawn, « Pakkasherra », *Pakkasherra*, Woodcut Records, 1997.

Timo Rautiainen & Trio Niskalaukaus, « Aikamatkaaja », *Mahdoton yhtälö*, Sakara Records, 2020.

Timo Rautiainen & Trio Niskalaukaus, « Kuilun partaalla », *Lauluja Suomesta*, Sakara Records, 2017.

Timo Rautiainen & Trio Niskalaukaus, *Lauluja Suomesta*, Sakara Records, 2017.

Timo Rautiainen & Trio Niskalaukaus, « Suomi sata vuotta », *Lauluja Suomesta*, Sakara Records, 2017.

Timo Rautiainen & Trio Niskalaukaus, « Toisen Luokan Kansalainen », *Lauluja Suomesta*, Sakara Records, 2017.

Timo Rautiainen & Trio Niskalaukaus, « Kova Maa », *Rajaportti*, Ranka Recordings, 2002.

Timo Rautiainen & Trio Niskalaukaus, « En katso taakse », *Lopunajan merkit*, Ranka Recordings, 1999.

To/Die/For, « Autumn Forever », *IV*, Spinefarm Records, 2005.

To/Die/For, *Epilogue*, Spinefarm Records, 2001.

Total Devastation, « In the Grip of Winter », *Reclusion*, Firebox Record, 2005.

Turisas, « End of an Empire », *Stand Up and Fight*, Century Media Records, 2011.

Turisas, *Stand Up and Fight*, Century Media Records, 2011.

Turisas, *The Varangian Way*, Century Media Records, 2007.

Turisas, « Prologue for R.R.R. », *Battle Metal*, Century Media Records, 2004.

Turisas, « Rex Regi Rebellis », *Battle Metal*, Century Media Records, 2004.

Turisas, « The Land of Hope and Glory », *Battle Metal*, Century Media Records, 2004.

Turisas, « Till the Last Man Falls », *The Heart of Turisas*, EP, SB Productions, 2001.

Vesala, « Tytöt ei soita kitaraa », *Vesala*, Warner Music Finland, 2016.

Viikate, « Ensimmäinen runo », *Marraskuun lauluja 2*, Ranka Recordings, 2007.

Viikate, « Sylvian joululaulu », *Vuoden Synkin Juhla*, Ranka Recordings, 2001.

Viikate, *Vuoden synkin juhla*, Ranka Recordings, 2001.

Waltari, « So Fine », *So Fine!*, Roadrunner Records, 1994.

Waltari, « Jukolauta », *Torcha!*, Emergo, 1992.

Wyrd, « Ashes of Man and Oak and Pine », *Huldrafolk*, Millenium Metal Music, 2002.

Wyrd, *Kammen*, Avantgarde Music, 2007.

Wyrd, « Loitsi », *Rotta*, Omvina, 2005.

Wyrd, *Vargtimmen Pt. 2: Ominous Insomnia*, Solistitium Records, 2004.

Wyrd, *Vargtimmen Pt. 1: The Inmost Night*, Solistitium Records, 2003.

Wyrd, « Vargtimmen », *Vargtimmen Pt. 1: The Inmost Night*, Solistitium Records, 2003.

7.6 Couvertures d'albums

2 Wolves, *Shelter*, Inverse Records, 2014.

2 Wolves, *Men of Honour*, Inverse Records, 2012.

Ajattara, PYYHTINEN, Kalle, *Noitumaa*, Spikefarm Records, 2009.

Ajattara, SUNDIN, Niklas, *Kuolema*, Spikefarm Records, 2003.

Finntroll, SKRYMER, *Vredesvävd*, Century Media, 2020.

Finntroll, *Ur Jordens Djupp*, Century Media Records, 2007.

Finntroll, SKRYMER, *Nattfödd*, Spikefarm Records, 2004.

Finntroll, SKRYMER, *Jaktenstid*, Spikefarm Records, 2001.

Ensiferum, HAVANCSAK, Gyula, *Thalassic*, Metal Blade Records, 2020.

Ensiferum, WÄHLIN, Kristian, *Unsung Heroes*, Spinefarm Records, 2012.

Ensiferum, WÄHLIN, Kristian, *Victory Songs*, Spinefarm Records, 2007.

Ensiferum, Necrolord, *Ensiferum*, Spinefarm Records, 2001.

Eternal Tears of Sorrow, VETELÄINEN, Asko, *Sinner's Serenade*, X-treme Records, 1997.

Horna, VERWIMP, Kris, *Sudentaival*, Woodcut Records, 2001.

Korpiklaani, Jan "Örkki" Yrlund, *Tervaskanto*, Napalm Records, 2007.

Lost Society, REPKA, Edward J, « This Is Me », *Fast Loud Death*, Nuclear Blast, 2013.

Moonsorrow, SORVALI, Ville, *Suden Uni*, Plasmatica Records, 2001.

Moonsorrow, SUNDIN, Niklas, *Suden Uni*, Spikefarm Records, 2003.

Moonsorrow, SALONEN, Tero, *Verisäkeet*, Spikefarm Records, 2005.

Nightwish, MAYER, Markus, *Wishmaster*, Spinefarm Record, 2000.

Noumena, LEHTONEN, Otto, *Myrrys*, Haunted Zoo Productions, 2017.

Noumena, PITKÄLÄ, Esa, RIKALA, Tiina, *Anima*, Haunted Zoo Productions, 2020.

Stam1na, TÄHKÄNEN, Teemu, *Taival*, Sakara Records, 2018.

Swallow the Sun, TEYSSIER, Fursy, *When a Shadow Is Forced into the Light*, Century Media Records, 2019.

Swallow the Sun, LEHTONEN, Tuomo, *The Morning Never Came*, Firebox Records, 2003.

Timo Rautiainen & Trio Niskalaukaus, ANTTONEN, Tommi, *Lauluja Suomesta*, Sakara Records, 2017.

Throes of Dawn, *Pakkasherra*, Woodcut Records, 1997.

To/Die/For, STUART, Jeff, *Epilogue*, Spinefarm Records, 2001.

Waltari, NEUKAM, Conny, *So Fine !*, Roadrunner Records, 1994.

Wyrd, Narqath, *Kammen*, Avantgarde Music, 2007.

Wyrd, *Vargtimmen Pt. 1: The Inmost Night*, Solistitium Records, 2003.

7.7 Vidéos citées

2WolvesBand, *2 Wolves - Serpentine Paths In The Autumn Night (Official Music Video)*, 2015, <https://youtu.be/8-XCTE7Eiy0> (vidéo consultée le 27/05/2022).

Anire, ARI KOIVUNEN - *Sylvian Joululaulu @ Raskasta Joulua 2015*, 2018, <https://youtu.be/VTvvrslAGzY> (page consultée le 20/08/2022).

Cattaneo, Mariano, earMUSIC, *Tarja "Innocence" Official Music Video*, 2016, <https://youtu.be/6yYccQ0S1yI> (page consultée le 21/07/2022).

Cloud Music Typography, Inverse Records, *2 Wolves - Dreaming Beneath (Official Lyric Video)*, 2019, <https://youtu.be/r4CYVT7YEJg> (page consultée le 25/06/2022).

Hevy Dev, Waltari - *So Fine! (Official Music Video HQ)*, 2020, <https://youtu.be/NKTjGmzrxko> (page consultée le 03/06/2022).

JOKINEN, Antti, NIGHTWISH - *Amaranth (OFFICIAL MUSIC VIDEO)*, <https://youtu.be/GdZn7k5rZLQ?t=129> (page consultée le 04/11/2020).

JUURIKALA, Ville, Apocalyptica, *Apocalyptica - Ashes Of The Modern World (Official Video)*, 2019, <https://youtu.be/0byT8C0UEZ8> (page consultée le 29/07/2022).

JUSSILA, Esa, Nuclear Blast Records, *BATTLE BEAST - Bringer Of Pain (OFFICIAL VIDEO)*, 2017, https://youtu.be/pBpv_pcUEIQ (page consultée le 21/07/2022).

KALLIO, Jouni, SakaraRecordsCom, *StamIna - Puolikas ihminen*, 2012, <https://youtu.be/g10C53Yp1Uw> (page consultée le 27/07/2022).

KALTENBACH, Florian, Tarja « *Tears In Rain* » Official Music Video - Album « *In The Raw* » out August 30th, 2019, https://www.youtube.com/watch?v=sqSe6eub_eo, (page consultée le 8 mai 2020).

KOIVISTOINEN, Jessica, Century Media Records, *FINNTROLL - Forsen (OFFICIAL VIDEO)*, <https://youtu.be/ew6syPV1ZOY> (page consultée le 07/08/2020).

LAHTELA, Aapo, RANTA, Vesa, Century Media Records, *INSOMNIUM - Heart Like A Grave (OFFICIAL VIDEO)*, <https://youtu.be/Xy5KAHD2uak> (page consultée le 25/05/2022).

LEHTONEN, Mikko, SOLIN, Saku, Fear Of Domination Official, *Fear Of Domination - El Toro (Official)*, <https://youtu.be/10u7gIKH4zM?t=209> (page consultée le 14/07/2022).

LESTER, Celine, SpinefarmRec, *ENSIFERUM - One More Magic Potion*, 2010, <https://youtu.be/iZjIEodvyHg> (page consultée le 20/07/2022).

LIPIÄINEN, Ville (producteur), Nightwish, *Nightwish - 'Endless Forms Most Beautiful' - Episode 12*, 2015, <https://youtu.be/rtWgqIWPcKM?list=PLbYmI1TlpyY9SrZMp-S87UJifKxwDY8Sn> (page consultée le 30/07/2022).

LUISTE, Tero, 2WolvesBand, *2 Wolves - Serpentine Paths In The Autumn Night (Official Music Video)*, 2015, <https://youtu.be/8-XCTE7Eiy0> (page consultée le 25/06/2022).

MANN, Lisa (réalisatrice), *Apocalyptica, Apocalyptica - En Route To Mayhem (Official Video)*, <https://youtu.be/MEcGDwWYyj4> (page consultée le 29/07/2022).

Nuclear Blast Records, *BATTLE BEAST - King For A Day (OFFICIAL VIDEO)*, 2016, <https://youtu.be/8lKYdrL-AAw> (page consultée le 21/07/2022).

Nuclear Blast Records, *KORPIKLAANI - Metsämies (OFFICIAL MUSIC VIDEO)*, 2008, <https://youtu.be/MdgLR9RttZQ> (page consultée le 20/08/2022).

Nuclear Blast Records, HARA, Pekka (réal.), *AMORPHIS - Amongst Stars (OFFICIAL VIDEO)*, 2018, <https://youtu.be/Jg2VqUTNjsw> (vidéo consultée le 27/05/2022).

Rijii, *Raskasta Joulua/Marco Hietala: Sylvian joululaulu*, 2019, <https://youtu.be/afzR5gp35eg> (page consultée le 20/08/2022).

RIKALA, Tiina, PITKÄLÄ, noumenaofficial, Esa, *NOUMENA - Saatto (Official Lyric Video)*, 2020, <https://youtu.be/sjGz0t8ckCk> (vidéo consultée le 06/08/2020).

SpinefarmRec, *ENSIFERUM - One More Magic Potion*, 2010, <https://youtu.be/iZjIEodvyHg> (video consultee le 27/05/2022).

VIDGREN, Jukka, SpinefarmRec, *Kalmah - Seventh Swamphony*, 2013, <https://youtu.be/RcxlexAJycY> (page consultée le 14/07/2022).

WAHLROOS, Vesa, KOSKINEN, Pasi, Ajattara Official, *AJATTARA - Ave Satana (Official Music Video)*, https://youtu.be/UDhc84RK3_4 (page consultée le 20/07/2022).

7.8 Sources internet

Belzebubs, « Biography », <https://belzebubs.com/biography> (page consultée le 11/10/2022).

Capital of Metal, <https://www.capitalofmetal.fi/>, (page consultee le 05/05/2020).

DarkSarahOfficial, *DARK SARA H - A Grim Christmas Story*, 2017, https://youtu.be/JOZdI_EBBGc (page consultée le 21/07/2022).

Discogs, « Finntroll – Vredesvävd », <https://www.discogs.com/fr/release/15945341-Finntroll-Vredesv%C3%A4vd/image/SW1hZ2U6NDg4NzM2ODc=> (page consultée le 27/09/2022).

Discogs, « Korpiklaani – Korven Kuningas », <https://www.discogs.com/fr/release/1331781-Korpiklaani-Korven-Kuningas/image/SW1hZ2U6ODE4NTI4Mg==> (page consultée le 16/06/2022).

Discogs, « Lost Society – Fast Loud Death », <https://www.discogs.com/fr/release/4502335-Lost-Society-Fast-Loud-Death/image/SW1hZ2U6OTM3NDE1NA==> (page consultée le 15/07/2022).

Discogs, « Mokoma – Sydänjuuret », <https://www.discogs.com/fr/master/285771-Mokoma-Syd%C3%A4njuuret/image/SW1hZ2U6OTYxNzAxNw==> (page consultée le 20/07/2022).

Discogs, « Moonsorrow – Suden Uni », https://i.discogs.com/uALRbSNmIfqYUS4Zk8qKxSi-K_RcMn18cJ1U59QLEQs/rs:fit/g:sm/q:90/h:590/w:600/czM6Ly9kaXNjb2dz/LWRhdGFhYXNlWlt/YWdlcy9SLTIxNjA5/NzYtMTU2MzcyMzg4/Ny0zNjA4LmpwZWc.jpg (page consultée le 29/06/2022).

Discogs, « Moonsorrow – Suden Uni », <https://i.discogs.com/0pnMZbLKkx8XmZKW92IQrkI4z8OckzyVNsXUPGVkKzA/rs:fit/g:sm/q:90/h:600/w:600/czM6Ly9kaXNjb2dz/LWRhdGFhYXNlWlt/YWdlcy9SLTY5MDU0/Ni0xNTM2MDAwNDAY/LTIwNzkuanBlZW.jpeg> (page consultée le 29/06/2022).

Discogs, « Nightwish – Wishmaster », <https://www.discogs.com/fr/master/2793-Nightwish-Wishmaster/image/SW1hZ2U6MjA2NDAYNjg=> (page consultée le 27/09/2022).

Discogs, « Sonata Arctica – Stones Grow Her Name », <https://www.discogs.com/fr/master/437314-Sonata-Arctica-Stones-Grow-Her-Name/image/SW1hZ2U6MzQ3MjM2MjM=> (page consultée le 17/07/2022).

Discogs, « Sonata Arctica – Stones Grow Her Name », <https://www.discogs.com/fr/master/437314-Sonata-Arctica-Stones-Grow-Her-Name/image/SW1hZ2U6MzQ3MjM2MjU=> (page consultée le 17/07/2022).

Discogs, « Timo Rautiainen & Trio Niskalaukaus – Lauuluja Suomesta », <https://www.discogs.com/fr/master/1261921-Timo-Rautiainen-Trio-Niskalaukaus-Lauuluja-Suomesta/image/SW1hZ2U6MzExMDAwODY=> (page consultée le 28/09/2022).

Discogs, « Waltari – So Fine! », <https://www.discogs.com/fr/master/111408-Waltari-So-Fine/image/SW1hZ2U6NDc2MDQx> (page consultée le 03/06/2022).

DOESELAR, Leo van (organiste), Netherlands Bach Society, *Bach - Toccata and Fugue in D minor BWV 565 - Van Doeselaar | Netherlands Bach Society*, 2018, https://www.youtube.com/watch?v=Pi0IuyTS_ic&t=163s (page consultée le 29/07/2022).

Encyclopaedia Metallum, <https://www.metal-archives.com/> (page consultée le 27/05/2022).

Encyclopaedia Metallum, « 12 Gauge », https://www.metal-archives.com/albums/Kalmah/12_Gauge/262230 (page consultée 21/08/2022).

Encyclopaedia Metallum, « Advanced Search », <https://www.metal-archives.com/search/advanced/?searchString=&type=> (page consultée le 24/09/2020).

Encyclopaedia Metallum, « Advanced Search », <https://www.metal-archives.com/search/advanced/searching/bands?bandName=&genre=&country=FI&yearCreationFrom=&yearCreationTo=&bandNotes=&status=&themes=&location=&bandLabelName=#bands> (page consultée le 11/08/2022).

Encyclopaedia Metallum, « Aamen », <https://www.metal-archives.com/albums/Kotiteollisuus/Aamen/54766> (page consultée le 21/08/2022).

Encyclopaedia Metallum, « Anima », <https://www.metal-archives.com/albums/Noumena/Anima/867973> (page consultée le 08/10/2022).

Encyclopaedia Metallum, « Battle Metal », https://www.metal-archives.com/albums/Turisas/Battle_Metal/47137 (page consultée le 20/08/2022).

Encyclopaedia Metallum, « Behind the Black Veil », https://www.metal-archives.com/albums/Dark_Sarah/Behind_the_Black_Veil/836583 (page consultée le 20/08/2022).

Encyclopaedia Metallum, « Bringer of Pain », https://www.metal-archives.com/albums/Battle_Beast/Bringer_of_Pain/623686 (page consultée le 20/08/2022).

Encyclopaedia Metallum, « Concealed Silence » https://www.metal-archives.com/albums/Red_Moon_Architect/Concealed_Silence/352566 (page consultée le 23/07/2022).

Encyclopaedia Metallum, « Cycles », https://www.metal-archives.com/albums/Rotten_Sound/Cycles/178859 (page consultée le 30/07/2022).

Encyclopaedia Metallum, « Emerald Forest and the Blackbird », https://www.metal-archives.com/albums/Swallow_the_Sun/Emerald_Forest_and_the_Blackbird/321975 (page consultée le 21/08/2022).

Encyclopaedia Metallum, « End of Eden », https://www.metal-archives.com/albums/Amberian_Dawn/End_of_Eden/282779 (page consultée le 30/07/2022).

Encyclopaedia Metallum, « Endless Forms Most Beautiful », https://www.metal-archives.com/albums/Nightwish/Endless_Forms_Most_Beautiful/484405 (page consultée le 27/05/2022).

Encyclopaedia Metallum, « Ensiferum », <https://www.metal-archives.com/albums/Ensiferum/Ensiferum/1240> (page consultée le 21/08/2022).

Encyclopaedia Metallum, « Epilogue », <https://www.metal-archives.com/albums/To-Die-For/Epilogue/13236> (page consultée le 27/09/2022).

Encyclopaedia Metallum, « Eevan Perintö », https://www.metal-archives.com/albums/Kotiteollisuus/Eevan_perint%C3%B6/54769 (page consultée le 07/07/2022).

Encyclopaedia Metallum, « Fourth Dimension », https://www.metal-archives.com/albums/Stratovarius/Fourth_Dimension/934 (page consultée le 20/08/2022).

Encyclopaedia Metallum, « Heart Like a Grave », https://www.metal-archives.com/albums/Insomnium/Heart_like_a_Grave/787148 (page consultée le 20/08/2022).

Encyclopaedia Metallum, « Impaled Nazarene », https://www.metal-archives.com/bands/Impaled_Nazarene/344 (page consultée le 30/06/2022).

Encyclopaedia Metallum, « Innuendo », https://www.metal-archives.com/albums/Amberian_Dawn/Innuendo/526218 (page consultée le 20/08/2022).

Encyclopaedia Metallum, « Into the Dark Vales of Death », https://www.metal-archives.com/albums/Soulgrind/Into_the_Dark_Vales_of_Death/16460 (page consultée le 21/08/2022).

Encyclopaedia Metallum, « Jaktens Tid », https://www.metal-archives.com/albums/Finntroll/Jaktens_tid/407 (page consultée le 14/06/2022).

Encyclopaedia Metallum, « Kivenkantaja », <https://www.metal-archives.com/bands/Moonsorrow/89> (page consultée le 21/08/2022).

Encyclopaedia Metallum, « Korven Kuningas », https://www.metal-archives.com/albums/Korpiklaani/Korven_kuningas/180975 (page consultée le 20/08/2022).

Encyclopaedia Metallum, « Kuolema », <https://www.metal-archives.com/albums/Ajattara/Kuolema/15756> (page consultée le 31/05/2022).

Encyclopaedia Metallum, « Kurimus », <https://www.metal-archives.com/albums/Mokoma/Kurimus/22402> (page consultée le 20/08/2022).

Encyclopaedia Metallum, « Lauluja Suomesta », <https://www.metal-archives.com/images/6/8/0/5/680500.jpg?0751> (page consultée le 25/05/2022).

Encyclopaedia Metallum, « Lopunajan merkit », https://www.metal-archives.com/albums/Timo_Rautiainen_%26_Trio_Niskalaukaus/Lopunajan_merkit/17207 (page consultée le 20/08/2022).

Encyclopaedia Metallum, « Luihin ja ytimin », https://www.metal-archives.com/albums/Mokoma/Luihin_ja_ytimiin/173510 (page consultée le 20/08/2022).

Encyclopaedia Metallum, « Mahdoton yhtälö », https://www.metal-archives.com/albums/Timo_Rautiainen_%26_Trio_Niskalaukaus/Mahdoton_yht%C3%A4l%C3%B6/826328 (page consultée le 20/08/2022).

Encyclopaedia Metallum, « Marraskuun Lauluja 2 », https://www.metal-archives.com/albums/Viikate/Marraskuun_lauluja_2/169030 (page consultée le 23/09/2022).

Encyclopaedia Metallum, « Myrrys », <https://www.metal-archives.com/albums/Noumena/Myrrys/640221> (page consultée le 20/08/2022).

Encyclopaedia Metallum, « My Winter Storm », https://www.metal-archives.com/albums/Tarja/My_Winter_Storm/176342 (page consultée le 20/08/2022).

Encyclopaedia Metallum, « No More Hollywood Endings », https://www.metal-archives.com/albums/Battle_Beast/No_More_Hollywood_Endings/757162 (page consultée le 31/07/2022).

Encyclopaedia Metallum, « Noitumaa » <https://www.metal-archives.com/albums/Ajattara/Noitumaa/226644> (page consultée le 08/10/2022).

Encyclopaedia Metallum, « Nattfödd », <https://www.metal-archives.com/albums/Finntroll/Nattf%C3%B6dd/36880> (page consultée le 14/06/2022).

Encyclopaedia Metallum, « Nocebo », <https://www.metal-archives.com/albums/Stam1na/Nocebo/325153> (page consultée le 21/08/2022).

Encyclopaedia Metallum, « Pakkasherra », https://www.metal-archives.com/albums/Throes_of_Dawn/Pakkasherra/6444 (30/06/2022).

Encyclopaedia Metallum, « Pariah's Child », https://www.metal-archives.com/albums/Sonata_Artica/Pariah%27s_Child/399609 (page consultée le 21/08/2022).

Encyclopaedia Metallum, « Poetry of the Ill-Minded », https://www.metal-archives.com/albums/Shade_Empire/Poetry_of_the_Ill-Minded/650094 (page consultée le 20/08/2022).

Encyclopaedia Metallum, « Pride/Fall », https://www.metal-archives.com/albums/Noumena/Pride_-_Fall/43343 (page consultée le 20/08/2022).

Encyclopaedia Metallum, « Pääkallonpaikka », <https://www.metal-archives.com/albums/HB/P%C3%A4%C3%A4kallonpaikka/524048> (page consultée le 27/07/2022).

Encyclopaedia Metallum, « Raja », <https://www.metal-archives.com/albums/Stam1na/Raja/182332> (page consultée le 21/08/2022).

Encyclopaedia Metallum, « Rise of the Phoenix », https://www.metal-archives.com/albums/Before_the_Dawn/Rise_of_the_Phoenix/328911 (page consultée le 21/08/2022).

Encyclopaedia Metallum, « Rota », <https://www.metal-archives.com/albums/Wyrd/Rota/74917> (page consultée le 21/08/2022).

Encyclopaedia Metallum, « Saivon Lapsi », https://www.metal-archives.com/albums/Eternal_Tears_of_Sorrow/Saivon_lapsi/362120 (page consultée le 20/08/2022).

Encyclopaedia Metallum, « Seventh Swamphony », https://www.metal-archives.com/albums/Kalmah/Seventh_Swamphony/375462 (page consultée le 21/08/2022).

Encyclopaedia Metallum, « Shelter », https://www.metal-archives.com/albums/2_Wolves/Shelter/462175 (page consultée le 20/08/2022).

Encyclopaedia Metallum, « Since the Day it All Came Down », https://www.metal-archives.com/albums/Insomnium/Since_the_Day_It_All_Came_Down/38614 (page consultée le 20/08/2022).

Encyclopaedia Metallum, « Sinner's Serenade », https://www.metal-archives.com/albums/Eternal_Tears_of_Sorrow/Sinner%27s_Serenade/1248 (page consultée le 01/06/2022).

Encyclopaedia Metallum, « So Fine! », https://www.metal-archives.com/albums/Waltari/So_Fine%21/10020 (page consultée le 03/06/2022).

Encyclopaedia Metallum, « Songs from the North I, II & III », https://www.metal-archives.com/albums/Swallow_the_Sun/Songs_from_the_North_I%2C_II_%26_III/534606 (page consultée le 20/08/2022).

Encyclopaedia Metallum, « Soundscape of Silence », https://www.metal-archives.com/albums/Before_the_Dawn/Soundscape_of_Silence/211677 (page consultée le 20/08/2022).

Encyclopaedia Metallum, « Spirit of the Forest », https://www.metal-archives.com/albums/Korpiklaani/Spirit_of_the_Forest/32900 (page consultée le 21/08/2022).

Encyclopaedia Metallum, « Stand Up and Fight », https://www.metal-archives.com/albums/Turisas/Stand_Up_and_Fight/292289 (page consultée le 30/06/2022).

Encyclopaedia Metallum, « Stormheit », <https://www.metal-archives.com/bands/Stormheit/56368>, (page consultée le 25/05/2020).

Encyclopaedia Metallum, « Stratovarius », <https://www.metal-archives.com/albums/Stratovarius/Stratovarius/76480> (page consultée le 20/08/2022).

Encyclopaedia Metallum, « Suden Taival », <https://www.metal-archives.com/albums/Horna/Sudentaival/10411> (page consultée le 21/08/2022).

Encyclopaedia Metallum, « Suden Uni », https://www.metal-archives.com/albums/Moonsorrow/Suden_uni/369 (page consultée le 21/08/2022).

Encyclopaedia Metallum, « Suden Uni », https://www.metal-archives.com/albums/Moonsorrow/Suden_uni/414873 (page consultée le 21/08/2022).

Encyclopaedia Metallum, « Suomi Finland Perkele », https://www.metal-archives.com/albums/Impaled_Nazarene/Suomi_Finland_Perkele/1288 (page consultée le 20/08/2022).

Encyclopaedia Metallum, « Sydänjuuret », <https://www.metal-archives.com/albums/Mokoma/Syd%C3%A4njuuret/265653> (page consultée le 20/08/2022).

Encyclopaedia Metallum, « Taival », <https://www.metal-archives.com/albums/Stam1na/Taival/733500> (page consultée le 03/02/2022).

Encyclopaedia Metallum, « Tales Along This Road », https://www.metal-archives.com/albums/Korpiklaani/Tales_Along_This_Road/112248 (page consultée le 21/08/2022).

Encyclopaedia Metallum, « Tales From the Thousand Lakes », https://www.metal-archives.com/albums/Amorphis/Tales_from_the_Thousand_Lakes/294 (page consultée le 28/05/2022).

Encyclopaedia Metallum, « Thalassic », <https://www.metal-archives.com/albums/Ensiferum/Thalassic/846726> (page consultée le 20/08/2022).

Encyclopaedia Metallum, « The Clouds of Northland Thunder », https://www.metal-archives.com/albums/Amberian_Dawn/The_Clouds_of_Northland_Thunder/595277 (page consultée le 23/07/2022).

Encyclopaedia Metallum, « The Heart of Turisas », https://www.metal-archives.com/albums/Turisas/The_Heart_of_Turisas/4756 (page consultée le 30/06/2022).

Encyclopaedia Metallum, « The Morning Never Came » https://www.metal-archives.com/albums/Swallow_the_Sun/The_Morning_Never_Came/31545 (page consultée le 08/10/2022).

Encyclopaedia Metallum, « The Origins of the Paganblood », https://www.metal-archives.com/albums/Soulgrind/The_Origins_of_the_Paganblood/67358 (page consultée le 20/08/2022).

Encyclopaedia Metallum, « The Spell of Iron », https://www.metal-archives.com/albums/Tarot/The_Spell_of_Iron/10513 (page consultée le 30/07/2022).

Encyclopaedia Metallum, « Throes of Dawn », https://www.metal-archives.com/bands/Throes_of_Dawn/2126 (page consultée le 30/06/2022).

Encyclopaedia Metallum, « Tämän Maailman Ruhtinaan Hovi », https://www.metal-archives.com/albums/Mokoma/T%C3%A4m%C3%A4n_maailman_ruhtinaan_hovi/42163 (page consultée le 21/08/2022).

Encyclopaedia Metallum, « Ur Jordens Djupp », https://www.metal-archives.com/albums/Finntroll/Ur_jordens_djup/138800 (page consultée le 08/10/2022).

Encyclopaedia Metallum, « Vargtimmen Pt. 1: The Inmost Night », https://www.metal-archives.com/albums/Wyrd/Vargtimmen_Pt._1%3A_The_Inmost_Night/23924 (page consultée le 20/08/2022).

Encyclopaedia Metallum, « Vargtimmen Pt. 2: Ominous Insomnia », https://www.metal-archives.com/albums/Wyrd/Vargtimmen_Pt._2%3A_Ominous_Insomnia/41513 (page consultée le 120/08/2022).

Encyclopaedia Metallum, « Verisäkeet », <https://www.metal-archives.com/albums/Moonsorrow/Veris%C3%A4keet/66681> (page consultée le 20/08/2022).

Encyclopaedia Metallum, « Victory Songs », https://www.metal-archives.com/albums/Ensiferum/Victory_Songs/141547 (page consultée le 21/08/2022).

Encyclopaedia Metallum, « Vilda Mánnu », https://www.metal-archives.com/albums/Eternal_Tears_of_Sorrow/Vilda_M%C3%A1nnu/1250 (page consultée le 15/06/2022).

Encyclopaedia Metallum, « Voice of Wilderness », https://www.metal-archives.com/albums/Korpiklaani/Voice_of_Wilderness/59628 (page consultée le 21/08/2022).

Encyclopaedia Metallum, « Voimasta ja Kunniasta », https://www.metal-archives.com/albums/Moonsorrow/Voimasta_ja_kunniasta/370 (page consultée le 21/08/2022).

Encyclopaedia Metallum, « Vuoden Synkin Juhla », https://www.metal-archives.com/albums/Viikate/Vuoden_synkin_juhla/37698 (page consultée le 20/08/2022).

Encyclopaedia Metallum, « War Against the Global Maze of Tyranny », https://www.metal-archives.com/albums/Psychopathic_Terror/War_Against_the_Global_Maze_of_Tyranny/514108 (page consultée le 26/07/2022).

Encyclopaedia Metallum, « When a Shadow Is Forced Into the Light », <https://www.metal-archives.com/images/7/4/5/4/745417.jpg?1217> (page consultée le 25/06/2022).

Encyclopaedia Metallum, « Wyrđ », <https://www.metal-archives.com/bands/Wyrđ/3563> (page consultée le 30/06/2022).

Encyclopaedia Metallum, « Years in Waste », https://www.metal-archives.com/albums/Omnium_Gatherum/Years_in_Waste/58942 (page consultée le 20/08/2022).

Ensiferum Official Site, <https://ensiferum.com/> (page consultée le 26/05/2022).

Fear of Domination official, « Fear Of Domination - El Toro (Official) », <https://youtu.be/10u7gIKH4zM> (page consultée le 14/07/2022).

Genius, « Amaranth », <https://genius.com/Nightwish-amaranth-lyrics> (page consultée le 13/05/2022).

Genius, « Autumn Forever », <https://genius.com/To-die-for-band-autumn-forever-lyrics> (page consultée le 23/07/2022).

Genius, « Autumn's Grief », <https://genius.com/Eternal-tears-of-sorrow-autumns-grief-lyrics> (page consultée le 23/07/2022).

Genius, « Cottages and Saunas », <https://genius.com/Korpiklaani-cottages-and-saunas-lyrics> (page consultée le 25/07/2022).

Genius, « Dead Return », <https://genius.com/Impaled-nazarene-dead-return-lyrics> (page consultée le 30/07/2022).

Genius, « Elvenpath », <https://genius.com/Nightwish-elvenpath-lyrics> (page consultée le 21/08/2022).

Genius, « Greed », <https://genius.com/Amorphis-greed-lyrics> (page consultée le 23/07/2022).

Genius, « Hate Me ! », <https://genius.com/Children-of-bodom-hate-me-lyrics> (page consultée le 13/07/2022).

Genius, « Havoc », <https://genius.com/Rotten-sound-havoc-lyrics> (page consultée le 30/07/2022).

Genius, « Here on the Black Earth », <https://genius.com/Swallow-the-sun-here-on-the-black-earth-lyrics> (page consultée le 26/06/2022).

Genius, « Jukolauta », <https://genius.com/Waltari-jukolauta-lyrics> (page consultée le 17/07/2022).

Genius, « King for a Day », <https://genius.com/Battle-beast-king-for-a-day-lyrics> (page consultée le 21/07/2022).

Genius, « Kohta ei Naura Enää Jeesuskaan », <https://genius.com/Impaled-nazarene-kohta-ei-naura-enaajeesuskaan-lyrics> (page consultée le 23/07/2022).

Genius, « Lappi », <https://genius.com/Nightwish-lappi-lapland-lyrics> (page consultée le 16/06/2022).

Genius, « Lay of the Autumn », <https://genius.com/Insomnium-lay-of-the-autumn-lyrics> (page consultée le 23/07/2022).

Genius, « Magic in the Atmosphere », <https://genius.com/Barathrum-magic-in-atmosphere-lyrics> (page consultée le 20/007/2022).

Genius, « Meadows of Heaven », <https://genius.com/Nightwish-meadows-of-heaven-lyrics> (page consultée le 20/08/2022).

Genius, « Message from the Sun », <https://genius.com/Sonata-arctica-message-from-the-sun-lyrics> (page consultée le 23/07/2022).

Genius, « My Walden », <https://genius.com/Nightwish-my-walden-lyrics> (page consultée le 23/07/2022).

Genius, « Native Land », <https://genius.com/Korpiklaani-native-land-lyrics> (page consultée le 23/07/2022).

Genius, « Natural », <https://genius.com/Rotten-sound-natural-lyrics> (page consultée le 23/07/2022).

Genius, « No More Hollywood Endings », <https://genius.com/Battle-beast-no-more-hollywood-endings-lyrics> (page consultée le 21/07/2022).

Genius, « Pohjanmaan kautta », <https://genius.com/Kotiteollisuus-pohjanmaan-kautta-lyrics> (page consultée le 23/07/2022).

Genius, « Puolikas Ihminen », <https://genius.com/Stam1na-puolikas-ihminen-lyrics> (page consultée le 27/07/2022).

Genius, « Sacrament of Wilderness », <https://genius.com/Nightwish-sacrament-of-wilderness-lyrics> (page consultée le 21/08/2022).

Genius, « Seventh Swamphony », <https://genius.com/Kalmah-seventh-swamphony-lyrics> (page consultée le 14/07/2022).

Genius, « Sinister Autumn », <https://genius.com/Barathrum-sinister-autumn-lyrics> (page consultée le 23/07/2022).

Genius, « Sinner's Serenade », <https://genius.com/Eternal-tears-of-sorrow-the-son-of-the-forest-lyrics> (page consultée le 14/07/2022).

Genius, « Symphony of Destruction », <https://genius.com/Megadeth-symphony-of-destruction-lyrics> (page consultée le 29/07/2022).

Genius, « Taikatalvi », <https://genius.com/Nightwish-taikatalvi-lyrics> (page consultée le 20/08/2022).

Genius, « The Heart of a Cold White Land », <https://genius.com/Swallow-the-sun-the-heart-of-a-cold-white-land-lyrics> (page consultée le 23/07/2022).

Genius, « The Land of Ice and Snow », <https://genius.com/Stratovarius-the-land-of-ice-and-snow-lyrics> (page consultée le 23/07/2022).

Genius, « The Son of the Forest », <https://genius.com/Eternal-tears-of-sorrow-the-son-of-the-forest-lyrics> (page consultée le 14/07/2022).

Genius, « The Withering Goddess », <https://genius.com/Throes-of-dawn-the-withering-goddess-of-nature-lyrics> (page consultée le 20/07/2022).

Genius, « This Is Me », <https://genius.com/Lost-society-this-is-me-lyrics> (page consultée le 15/07/2022).

Genius, « Twilight Tavern », <https://genius.com/Ensiferum-twilight-tavern-lyrics> (page consultée le 29/06/2022).

Genius, « Tytöt ei soita kitaraa », <https://genius.com/Vesala-tytot-ei-soita-kitaraa-lyrics> (page consultée le 21/07/2022).

Genius, « Viimeinen sielu Jumalan valosta », <https://genius.com/Horna-viimeinen-sielu-jumalan-valosta-lyrics> (page consultée le 23/07/2022).

Genius, « Väkirauta », <https://genius.com/4021763> (page consultée le 23/07/2022).

Genius, « We Are What We Are », <https://genius.com/Sonata-arctica-we-are-what-we-are-lyrics> (page consultée le 30/07/2022).

Genius, « With Each Fall of the Leaf » <https://genius.com/Fall-of-the-leaf-with-each-fall-of-the-leaf-lyrics> (page consultée le 23/07/2022).

Insomnium, « Band », <https://insomnium.net/band/> (page consultée le 26/05/2022).

Korpiklaani, « Band », https://korpiklaani.com/?page_id=15 (page consultée le 22/10/2020).

Korpiklaani Forum, <https://jonne.proboards.com/thread/260/korpiklaani-lyrics-inspired?page=1> (page consultée le 25/07/2022).

Il était une fois... (Hello Maestro), *Il était une fois... l'Homme - Le Générique*, 2018, <https://youtu.be/igSecV-wUj4> (page consultée le 29/07/2022).

« La Voix de la Finlande », <https://finland.fi/fr/emoji/la-voix-de-la-finlande/>, (page consultée le 5 novembre 2019).

METALSHOP, « men's t-shirt Korpiklaani - We Eat Iron - ST1126 » <https://www.metal-shop.eu/p/39061-mens-t-shirt-korpiklaani-we-eat-iron-st1126-razamataz/> (page consultée le 25/07/2022).

MÄENPÄÄ, Arto, « Stam1na, Amorphis sekä Stratovarius esiintymään Savonlinnan Oopperajuhlisiin », <https://kaaoszine.fi/stam1na-amorphis-seka-stratovarius-esiintymaan-savonlinnan-oopperajuhlisiin/> (page consultée le 20/08/2022).

MÄNTYNIEMI, Stina, « Näitä Tuomas Holopainen pitää aina mukanaan », dans *Iltalehti*, 2012, <https://www.iltalehti.fi/viihde/a/2012072015790266> (page consultée le 27/09/2022).

Moonsorrow, « Biography », http://moonsorrow.com/?page_id=9 (page consultée le 22/10/2020).

« New works commissioned by The Finnish National Opera and the Finnish National Ballet », <https://musicfinland.com/en/news/new-works-commissioned-by-the-finnish-national-opera-and-the-finnish-nation>, (page consultée le 5 novembre 2019).

Netta Skog, « About », <https://www.nettaskog.com/about>, (page consultée le 4 mars 2020).

Nightwish, « The Greatest Show on Earth », <https://www.nightwish.com/songs/the-greatest-show-on-earth> (page consultée le 30/07/2022).

Noumena, « Band », <https://www.noumena.info/band.php> (page consultée le 06/08/2020).

Nuclear Blast, Nightwish, *The Greatest Show on Earth*, 2019, <https://youtu.be/BMbPFqkTEfQ?t=862> (page consultée le 30/07/2022).

PUOLAKANAHO, Jarmo, « 2013 ! February ! », 2013, <https://goashem.wordpress.com/page/9/> (page consultée le 16/06/2022).

Stam1na, https://www.stam1na.com/img/stam1na_taival_1500small.jpg (page consultée le 31/05/2022).

Statistics Finland, https://pxweb2.stat.fi/PxWeb/pxweb/en/StatFin/StatFin_kuol/statfin_kuol_pxt_12au.px/table/tableViewLayout1/ (page consultée le 03/06/2022).

Song Meanings, « Goashem », https://songmeanings.com/songs/view/43616/?&specific_com=73014646074#comments (page consultée le 20/08/2022).

Swallow the Sun, « SWALLOW THE SUN – announce new album and epic single release », <https://www.facebook.com/swallowthesun/posts/pfbid02WLgV3v7ucuNsGnmaJSbViDVTr6vMgvVDq8tZYMYhEcvK2iCc7ZJpwZVTDBvwV6SGI> (page consultée le 26/06/2022).

Wayback Machine contient une sauvegarde du site officiel d'Amorphis datée du 14 octobre 2011, disponible à l'adresse

https://web.archive.org/web/20111014093341/http://amorphis.net/?page_id=24 (page consultée le 28/05/2022).

« Attitudes towards large carnivores », <http://www.largecarnivores.fi/large-carnivores-and-us/society/attitudes-towards-large-carnivores.html> (page consultée le 28/05/2022).

Wikipedia, « Ensiferum », <https://en.wikipedia.org/wiki/Ensiferum> (page consultée 20/07/2022).

8 Groupes constituant le corpus primaire¹⁰²⁴

8.1 Black metal

8.1.1 Ajattara (1996-2012, 2016 –)

- Kalmos : guitare principale, chant d'accompagnement
- Malakias 6,8 : batterie
- Raajat : claviers, chant d'accompagnement
- Ruoja : chant principal
- Tartunta (alias Infection) : guitare rythmique
- Tohtori Kuolio : guitare basse, chant d'accompagnement

8.1.2 Horna (1994 –)

- LRH : Batterie
- Infection (alias Tartunta) : guitares, chant d'accompagnement
- Shatraug : guitares, chant d'accompagnement
- Spellgoth : chant principal
- VnoM : guitare basse

8.1.3 Impaled Nazarene (1990 –)

- Arc v 666 : guitare basse
- K. Tormentor : guitares
- Repe Misanthrope : batterie
- Slutti666 : chant

8.1.4 Kalmankantaja (2011 –)

- Grim666 : tous les instruments
- Tyrant : chant

8.1.5 Oranssi Pazuzu (2007 –)

- EviL : claviers, orgue, effets, percussion, chant
- Ikon : guitares
- Jun-Hits : chant, guitares
- Korjak : batterie
- Ontto : basse, chant

¹⁰²⁴ Les membres listés sont ceux actifs au sein des groupes au moment de la rédaction de ce travail ou durant la dernière année d'activité du groupe.

8.1.6 Wyrđ (1998 –)

- Lima : batterie
- Narqath : guitares, claviers
- Niflungr : guitare basse
- Ruho : guitares
- Wircki : claviers, guitares

8.2 Death metal

8.2.1 Children of Bodom (1997-2019)

- Henkka Blacksmith : guitare basse, chant d'accompagnement
- Daniel Freyberg : guitare rythmique, chant d'accompagnement
- Alexi Laiho : chant principal, guitare principale
- Jaska Raatikainen : batterie, chant d'accompagnement
- Janne Wirman : claviers, chant d'accompagnement

8.2.2 Eternal Tears of Sorrow (1994-2003, 2004 –)

- Jarmo : Kylmänen : chant clair et d'accompagnement
- Jarmo Puolakanaho : guitare rythmique
- Juho Raappana : batterie
- Riisto Ruuth : guitare principale
- Janne Tolsa : clavier
- Altti Veteläinen : chant, guitare basse

8.2.3 Insomnium (1997 –)

- Ville Friman : guitares, chant clair
- Markus Hirvonen : batterie
- Jani Liimatainen : guitares, chant clair
- Niilo Sevänen : guitare basse, chant
- Markus Vanhala : guitares

8.2.4 Noumena (1998 –)

- Antti Haapanen : chant
- Markus Hirvonen : guitares, chant
- Ville Lamminaho : guitars, mandoline, chant d'accompagnement
- Hannu Savolainen : guitare basse
- Tuukka Tuomela : guitares, chant d'accompagnement
- Ilkka Unnbom : batterie
- Suvi Uura : chant, piano

8.2.5 Omnium Gatherum (1996 –)

- Nick Cordle : guitare
- Mikko Kivistö : guitare basse
- Aapo Koivisto : clavier
- Jukka Pelkonen : chant
- Atte Pesonen : batterie
- Markus Vanhala : guitars

8.3 Doom metal

8.3.1 Barathrum (1991 –)

- Demonos Sova : guitare basse, chant
- Nuklear Tormentörr : guitare basse
- Pelceboop : guitares
- Ruttokieli : guitare basse
- Vendetta : batterie

8.3.2 Dark Buddha Rising (2007 –)

- V. Ajomo : guitares, chant
- M. Neuman : chant
- J. Rämänen : batterie, clavier
- P. Rämänen : guitare basse, percussions
- J. Saarivuori : clavier

8.3.3 Ordog (2005 –)

- Jussi Harju : clavier
- Tapio Hautalampi : batterie
- Valtteri Isometsä : guitares, batterie, chant
- Olli-Pekka Rissanen : guitare basse

8.3.4 Red Moon Architect (2011 –)

- Pyry Hanski : guitares
- Jukka Jauhiainen : guitare basse
- Taneli Jämsä : guitares
- Saku Moilanen : batterie, clavier
- Ville Rutanen : chant
- Anni Viljanen : chant

8.3.5 Swallow the Sun (2000 –)

- Matti Honkonen : guitare basse
- Mikko Kotamäki : chant
- Juuso Raatikainen : batterie
- Juha Raivio : guitares
- Juho Rähä : guitares

8.4 Metal extreme

8.4.1 Shade Empire (1999 –)

- Henry Hämäläinen : chant
- Aapeli Kivimäki : guitares
- Eero Mantere : guitare basse
- Rasane : batterie
- Juha Sirkkiä : guitares

8.5 Folk metal

8.5.1 Ensiferum (1995 –)

- Sami Hinkka : guitare basse, chants clair, saturé et d'accompagnement
- Petri Lindroos : chant saturé, guitares
- Pekka Montin : clavier, chant clair
- Janne Parviainen : batterie, percussions
- Markus Toivonen : guitares, percussions, chant d'accompagnement, chant clair

8.5.2 Finntroll (1997 –)

- Mörkö : batterie
- Routa : guitares, chant d'accompagnement
- Skrymer : Guitare rythmique, chant d'accompagnement
- Trollhorn (alias Henri Urponpoika Sorvali) : clavier, guitares, chant d'accompagnement
- Tundra : guitare basse, chant d'accompagnement
- Virta : clavier
- Vreth : chant principal

8.5.3 Korpiklaani (2003 –)

- Jarkko Aaltonen : guitare basse
- Cane : guitares, chant d'accompagnement

- Jonne Järvelä : chant, guitare, mandoline, vielle à roue, guitare à archet, tambour chamanique, djembé, flute
- Samuli Mikkonen : batterie
- Sami Perttula : accordéon
- Tuomas Rounakari : violon

8.5.4 Moonsorrow (1995 –)

- Markus Eurén : clavier, arpégiateur, chant d’accompagnement, chœurs
- Mitja Harvilahti : guitare principale, rythmique et *bottleneck*, guimbarde, chant saturé, d’accompagnement, chœurs, scie musicale, autoharpe
- Henri Urponpoika Sorvali (alias Trollhorn) : chant clair, d’accompagnement et chœurs, accordéon, banjo, bouzouki, guimbarde, mandoline, flûte à bec, tin whistle
- Ville Seponpoika Sorvali : chant principal, saturé, d’accompagnement et chœurs, guitare basse, guitare basse *fretless*
- Marko « Baron » Tarvonen : batterie, percussions, chant d’accompagnement et chœurs, guitares, guitare à douze cordes, guitare acoustique, mandoline

8.5.5 Turisas (1999 –)

- Jesper Anastasiadis : guitare basse
- Robert Engstrand : claviers
- Jaakko Jakku : batterie
- Mathias Nygård : chant, programmation, clavier
- Olli Vänskä : violon
- Jussi Wickström : guitares, chant d’accompagnement

8.6 Gothic metal

8.6.1 2 Wolves (2011 –)

- Jere Pennamen : guitares
- Niko Pennamen : batterie
- Sami Simpanen : guitare basse
- Ilkka Valkonen : chant principal
- Ossi Virén : guitares

8.6.2 Before the dawn (1999-2013, 2021–)

- Pyry Hanski : guitare basse
- Paavo Laapotti : chant principal
- Juho Räihä : guitare principale
- Tuomas Saukkonen : batterie, guitares rythmique et acoustique, chant saturé

8.6.3 Fall of the Leafe (1996-2007)

- Matias Aaltonen : batterie
- Kaj Gustafsson : guitares
- Petri Hannuniemi : claviers
- Jussi Hänninen : guitares
- Miska Lehtivuori : guitare basse
- Tuomas Tuominen : chant

8.6.4 Poisonblack (2000-2015)

- Tarmo Kanerva : batterie
- Ville Laihiala : guitare principale, chant
- Antti Remes : guitare basse
- Marco Sneck : clavier

8.6.5 Soulgrind (1992 –)

- Azhemin : clavier, programmation, chant saturé
- Lord Heikkinen : guitares, guitare basse, clavier, programmation
- Tero Kemppainen : guitares
- Ms W. Lilith : chant
- Tapio Wilska : guitare basse

8.6.6 To/Die/For (1999-2016, 2019 –)

- Matti Huopainen : batterie
- Joonas « Jope » Koto : guitares, chant d'accompagnement
- Miikka « Sepe » Kuisma : guitare basse
- Jarno « Jape » Perätalo : chant
- Juha-Pekka « Juppe » Sutela : guitares, chant d'accompagnement

8.7 Grindcore

8.7.1 Creamface (1999 –)

- Mikko Aspa : tout

8.7.2 Inferia (1989 –)

- Jani Hyttynen : chant, guitares
- Kalle Lindfors : batterie
- Esko Tikkala : guitares

8.7.3 Rotten Sound (1993 –)

- G : chant
- Sami Latva : batterie
- Matti Raappana : guitare basse
- Q : guitares

8.7.4 Rytmihäiriö (1998-1992, 1998 –)

- Unto « Une » Helo : chant
- Antti « Ande » Kiiski : guitare basse
- Jukka Kröger : batterie
- Janne Perttilä : guitares

8.7.5 Unborn Generation (2002 –)

- Eetu « Lebro » Huttunen : batterie
- Herkko « Bili » Huttunen : guitares, chant
- Arto Kettunen : guitare basse

8.8 Heavy metal

8.8.1 Battle Beast (2005 –)

- Janne Björkroth : clavier, orchestrations, chant d'accompagnement
- Joonas Björkroth : guitare, chant d'accompagnement
- Noora Louhimo : chant
- Eero Sipilä : guitare basse, chant d'accompagnement
- Juuso Soinio : guitare rythmique
- Pyry Vikki : batterie

8.8.2 Kotiteollisuus (1997 –)

- Miitri Aaltonen : guitares, chant d'accompagnement
- Janne Hongisto : guitare basse
- Jouni Hynynen : guitares, chant
- Jari Sinkkonen : batterie

8.8.3 Tarot (1985-2015)

- Marco Hietala : chant, guitare basse, guitare acoustique
- Zachary Hietala : guitares
- Tommi « Tuple » Salmela : chant, samples
- Janne Tolsa : claviers

8.8.4 Timo Rautiainen & Trio Niskalaukaus (1996-2006, 2017 –)

- Jari Huttunen : guitares
- Jarkko Petosalmi : guitares
- Seppo Pohjolainen : batterie
- Timo Rautiainen : guitares, chant
- Nils Ursin : guitare basse

8.8.5 Viikate (1996 –)

- Kalle Kukkonen : batterie
- Arvo Viikate : guitares, chant
- Ervo Viikate : guitare basse, chant
- Kaarle Viikate : guitares
- Simeoni Viikate : batterie

8.9 Industrial

8.9.1 Fear of Domination (2006 –)

- Jan-Erik Kari : guitare rythmique, chant
- Miikki Kunttu : percussions
- Johannes Niemi : guitare principale
- Lauri Ojanen : guitare basse
- Lasse Raelahti : clavier
- Jessica Salmi : chant
- Saku Solin : chant

8.9.2 Psychopathic Terror (2002 –)

- Petri Ilvespakka : tout

8.9.3 Total Devastation (1998 –)

- Pasi Hakuli : guitare basse
- Saku Hakuli : guitares
- Jaakko Heinonen : chant principal
- Harri Pikka : guitares
- Jarmo Pikka : batterie
- Lauri Pikka : chant, programmation

8.9.4 Vortech (2005 –)

- Ville Miinala : batterie

- Mikko Nikula : chant
- Juha Untinen : guitare basse, batterie, programmation, guitares, chant

8.10 Power

8.10.1 Amberian Dawn (2007 –)

- Capri : chant
- Jukka Hoffrén : guitare basse
- Emil « Emppu » Pohjalainen : guitares
- Joonas Pykälä-Aho : batterie
- Tuomas Seppälä : clavier

8.10.2 Heavysaurus (2009 –)

- Pasi Heikkilä : guitare basse, clavier
- Herra Hevisaurus : chant
- Komppi Momppi : batterie
- Riffi Raffi : guitares

8.10.3 Kalmah (1998 –)

- Veli-Matti Kananen : claviers
- Antti Kokko : guitare principale
- Pekka Kokko : guitares, chant
- Janne Kusmin : batterie
- Timo Lehtinen : guitare basse

8.10.4 Sonata Arctica (1999 –)

- Tomi Kakko : chant, clavier
- Pasi Kauppinen : guitare basse
- Henrik Klingenberg : clavier, chant d'accompagnement
- Elias Viljanen : guitares
- Tommi Portimo : batterie

8.10.5 Stratovarius (1985 –)

- Jens Johansson : clavier
- Timo Kotipelto : chant
- Matias Kupiainen : guitares
- Rolf Pilve : batterie
- Lauri Porra : guitare basse

8.11 Progressive

8.11.1 Abysmalia (2002-2011, 2013 –)

- Antti Jylhä : guitare basse
- Jouni Koskela : chant, guitares, programmation
- Marko Nikula : chant

8.11.2 Amorphis (1990 –)

- Esa Holopainen : guitare principale
- Tomi Joutsen : chant principal
- Santeri Kallio : clavier
- Tomi Koivusaari : guitare rythmique
- Olli-Pekka Laine : guitare basse
- Jan Rechberger : batterie

8.11.3 Auerkallio (2011 –)

- Matti Auerkallio : tout

8.11.4 Throes of Dawn (1994 –)

- Henri Andersson : clavier
- Juuso Backman : batterie
- Janni Heinola : guitares, clavier
- Henri « Kaamos » Koivula : chant
- Taneli Nyholm : guitare basse
- Juha Ylikoski : guitares

8.11.5 Waltari (1986 –)

- Kärsty Hatakka : chant, guitare basse, clavier, programmation
- Jani Hölli : clavier
- Jariot Lehtinen : guitares
- Kimmo Korhonen : guitares
- Nino Silvennoinen : guitares
- Ville Veikko Vehviläinen : batterie
- Sami Yli-Sirniö : guitares

8.12 Stoner

8.12.1 Blake (2001- [non renseigné], 2013 –)

- Lasse « Setä » Rantanen : guitare basse
- Aaro Seppovaara : guitares, chant

8.12.2 Fleshpress (1998 –)

- Samuli : guitares
- Mikko Aspa : batterie
- Markko Kokkonen : guitares, effets, chant

8.12.3 Pharaoh Overlord (2000 –)

- Julius Jääskeläinen : guitares
- Pekka Jääskeläinen : guitares
- Jussi Kangas : guitars, chant
- Jussi Lehtisalo : guitare basse, guitares, chant
- Tomi Leppänen : batterie
- Janne Westerlund : guitares, guitare basse, chant

8.13 Symphonic

8.13.1 Apocalyptica (1993 –)

- Perttu Kivilaakso : violoncelle
- Paavo Lötjönen : violoncelle
- Mikko Sirén : batterie, clavier, contrebasse
- Eicca Toppinen : violoncelle, clavier

8.13.2 Battlelore (1999-2011, 2016 –)

- Maria Honkanen : clavier, flute
- Timo Honkanen : guitare basse
- Kaisa Jouhki : chant
- Tomi Mykkänen : chant
- Jussi Rautio : guitare
- Jyri « Moredhel » Vahvanen : guitares
- Henri Vahvanen : batterie

8.13.3 Dark Sarah (2012 –)

- Henrik Airaksinen : clavier
- Heidi Parviainen : chant
- Rude Rothstén : guitare basse
- Sami Salonen : guitares
- Thomas Tunkkari : batterie

8.13.4 HB (2002-2016)

- Tuomas Kannisto : guitare basse
- Johanna Kultalahti : chant
- Markus Malin : batterie
- Antti Niskala : Guitares, chant

8.13.5 Nightwish (1996 –)

- Troy Donockley : *uilleann pipes, tin whistle, low whistle, guitares, bouzouki, bodhrán, chant*
- Kai Hahto : batterie
- Tuomas Holopainen : clavier, piano
- Floor Jansen : chant
- Jukka Koskinen : guitare basse
- Emppu Vuorinen : guitares

8.13.6 Tarja (2004 –)

- Kevin Chown : guitare basse
- Christian Kretschmar : clavier, piano, orgue Hammond
- Max Lilja : violoncelle
- Tarja : chant, piano
- Alex Scholpp : guitares

8.14 Thrash

8.14.1 Amoral (1997-2017)

- Masi Hukari : guitares
- Pekka Johansson : guitare basse
- Niko Kalliojärvi : guitares
- Juhana Karlsson : batterie
- Ari Koivunen : chant
- Ben Varon : guitares

8.14.2Lost Society (2010 –)

- Sami Elbanna : guitares, chant
- Tapani Fagerström : batterie
- Mirko Lehtinen : guitare basse
- Arttu Lesonen : guitares

8.14.3Mokoma (1996 –)

- Kuisma Aalto : guitares, chant
- Marko Annala : chant
- Janne Hyrkäs : batterie
- Santtu Hämäläinen : guitare basse
- Tuomo Saikkonen : guitares, chant

8.14.4Stam1na (1996 –)

- Antti « Hyrde » Hyyrynen : chant, guitares
- Kai-Pekka « Kaikka » Kangasmäki : guitare basse
- Emil Lähteenmäki : clavier
- Pekka « Pexi » Olkkonen : guitares
- Teppo « Kake » Velin : batterie

8.14.5Stone (1985-1992, 1999-2000, 2008-2009, 2012 –)

- Janne Joutsenniemi : guitare basse, chant
- Pekka Kasari : batterie
- Roope Latvala : guitares
- Markku Niiranen : guitares

Titre : « Un pays né dans le chaos » : Constructions de finlandité dans le metal finlandais en tant que genre musical de 1990 à 2020.

Résumé : À partir des années 1990, plusieurs groupes de (heavy) metal finlandais ont atteint une renommée internationale. Ce fait inattendu et significatif en termes de ventes a entraîné, notamment dans la presse musicale et chez les fans, l'utilisation de l'expression « metal finlandais ». Cette locution qualifie, tel un sous-genre à part entière, toute musique metal produite par des groupes et artistes finlandais, en dépit de leurs différences stylistiques ou thématiques. Il existe de nombreux travaux de recherche qui sont plus particulièrement consacrés à l'étude de ce phénomène des points de vue commercial ainsi que médiatique ou bien se concentrant uniquement sur un à deux des multiples sous-genres de metal joués en Finlande. Nous proposons dans cette thèse d'étendre d'une part la recherche sur le « metal finlandais » à un corpus plus vaste et d'autre part de l'aborder sous l'angle moins couramment exploré de l'étude de textes culturels. Cette étude se focalise par conséquent sur l'analyse de chansons, de paroles, de musiques, de clips vidéo et de couvertures d'album sortis entre 1990 et 2020 et issues d'un corpus de soixante-six groupes et artistes. Notre réflexion repose sur le postulat selon lequel la manière de construire la nationalité finlandaise, ou finlandité, à travers ces textes culturels, permet d'unir ces différents groupes et artistes. Ainsi, notre objectif est de déterminer et d'analyser les sujets qui transcendent les différences stylistiques, thématiques et esthétiques des groupes finlandais et qui participent au fait de rendre réel le « metal finlandais ».

Mots clefs : Finlande, musique heavy metal, metal finlandais, constructions identitaires, nationalité, finlandité, culture populaire, civilisation, genre musical

Title: “A Country Born in Chaos”: Constructions of Finnishness in Finnish Metal as a Musical Genre from 1990 to 2020.

Abstract: From the 1990s onwards, several Finnish (heavy) metal bands achieved international recognition. This unexpected and sells-wise significant fact led to the use of the term “Finnish metal”, for instance among music journalists and fans. It describes all metal music produced by Finnish bands and artists, as an actual subgenre, despite their stylistic or thematic differences. Research has been carried out on this phenomenon from both commercial and media perspectives or by focusing on only one or two of the many sub-genres of metal music played in Finland. Thus, I aim at extending the research on “Finnish metal” to a wider corpus on the one hand, and on the other hand to approach it from the less commonly explored angle of the study of cultural texts. This thesis therefore focuses on the analysis of songs, lyrics, music, video clips and albums covers released between 1990 and 2020 from a corpus of sixty-six bands and artists. Our reflection assumes that the way in which Finnish nationality, or Finnishness, is constructed through these cultural texts unites these different groups and artists. Thus, our aim is to identify and analyse the issues that transcend the stylistic, thematic, and aesthetic differences of Finnish bands and that contribute to the actualization of "Finnish metal".

Keywords: Finland, heavy metal music, Finnish metal, identity construction, nationality, Finnishness, popular culture, culture, musical genre