



HAL
open science

Quand le Métal fait résonner la Chine : Construction d'une identité et d'un imaginaire dans une sous-culture musicale

William Spok

► To cite this version:

William Spok. Quand le Métal fait résonner la Chine : Construction d'une identité et d'un imaginaire dans une sous-culture musicale. Sociologie. Université Côte d'Azur, 2023. Français. NNT : 2023COAZ2009 . tel-04152882

HAL Id: tel-04152882

<https://theses.hal.science/tel-04152882>

Submitted on 5 Jul 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.

THÈSE DE DOCTORAT

QUAND LE METAL FAIT RÉSONNER LA CHINE.

Construction d'une identité et d'un imaginaire dans une
sous-culture musicale.

par

William SPOK

LABORATOIRE D'ANTHROPOLOGIE ET DE PSYCHOLOGIE

CLINIQUES, COGNITIVES ET SOCIALES (LAPCOS)

Devant le jury, composé de :

Présentée en vue de l'obtention

du grade de docteur en Anthropologie

de l'Université Côte d'Azur

Dirigée par : Arnaud Halloy

Soutenue le : 24 Mars 2023

Mathieu Claveyrolas, Directeur de recherche – CNRS, Centre d'études de l'Inde et de l'Asie du Sud – CEIAS (**Président du jury**)

Laurent Legrain, MCF, Université Toulouse - Jean Jaurès – UT2J

Arnaud Halloy, MCF HDR, Université Côte d'Azur – UCA

Françoise Lauwaert, Professeure émérite, Université Libre de Bruxelles – ULB

Antoine Hennion, Directeur de recherche – CNRS, Centre de sociologie de l'innovation – CSI

Sabine Trebinjac, Directrice de recherche – CNRS, Centre National de la Recherche Scientifique

QUAND LE METAL FAIT RÉSONNER LA CHINE.

Construction d'une identité et d'un imaginaire dans une sous-culture musicale.

Jury :

Président du Jury :

- Mathieu Claveyrolas, Directeur de recherche – CNRS, Centre d'études de l'Inde et de l'Asie du Sud – CEIAS

Rapporteur·e·s :

- Mathieu Claveyrolas, Directeur de recherche – CNRS, Centre d'études de l'Inde et de l'Asie du Sud – CEIAS
- Sabine Trebinjac, Directrice de recherche – CNRS, Centre National de la Recherche Scientifique

Examineur·trice·s :

- Laurent Legrain, MCF, Université Toulouse - Jean Jaurès – UT2J
- Arnaud Halloy, MCF HDR, Université Côte d'Azur – UCA
- Françoise Lauwaert, Professeure émérite, Université Libre de Bruxelles – ULB
- Antoine Hennion, Directeur de recherche – CNRS, Centre de sociologie de l'innovation – CSI

Directeur de thèse :

- Arnaud Halloy, MCF HDR, Université Côte d'Azur – UCA

RÉSUMÉ

Vingt ans après l'apparition du Heavy Metal en occident, les premiers groupes de Metal voient le jour en République Populaire de Chine avec à leur tête Tang Dynasty. Leur statut de pionnier ainsi que leur musique née de la rencontre entre le Heavy Metal et des éléments tirés de la musique traditionnelle « chinoise » impactera durablement la scène Metal chinoise qui n'aura de cesse de se réclamer de cet héritage, ou de s'en extraire. Des débuts du Metal en Chine jusqu'à sa folklorisation ou son refus de « sonner exotique », les nombreuses incarnations du Metal chinois se font entre mondialisation et enjeux nationaux et locaux, à l'image de ces groupes qui font le choix d'exprimer une identité nationale pro-Han là où d'autres revendiquent une identité chinoise « autre ».

Au travers d'une enquête de terrain de neuf mois dans le milieu du Metal pékinois ainsi que de l'analyse des supports de diffusion de la musique Metal chinoise (pochettes d'albums, paroles, instruments, visuels scéniques, etc.), cette thèse a pour but, à partir de la position de chercheur-amateur, d'interroger les identités et imaginaires qui se font et se défont dans le Metal chinois.

En focalisant mon travail sur les acteurs de la musique Metal en Chine (principalement ses musiciens et producteurs), le Metal m'est apparu comme un pont culturel (ou un champ de bataille) entre des imaginaires à la fois locaux, nationaux et transnationaux. Loin de l'image « exotique » entretenue par la scène Metal en Occident, la scène chinoise s'avère bien plus diversifiée et contrastée que ses groupes aux sonorités « folkloriques » qui trouvent le plus d'écho en dehors de ses frontières. Notre recherche révèle que le Metal en Chine s'est fait Metal chinois, une sous-culture musicale traversée par des enjeux autant musicaux que politiques et identitaires.

Mots-clefs : Chine, Metal, Identité, Imaginaires, Réappropriation, Sous-culture


ABSTRACT

Twenty years after the first appearance of Heavy Metal in the western world, the first heavy metal bands were born in The Popular Republic of China spearheaded by Tang Dynasty. Their pioneer status as well as their music that is the product of a mix between heavy metal and Chinese traditional-inspired music will have a lasting impact on the Chinese Metal scene, that still either claims their legacy or calls to go beyond it. From the debuts of Metal in China until its folklorisation or the refusal to « sound exotic », the numerous incarnations of Chinese Metal are made between globalization and stakes of national/local order, like these bands that choose to express a pro-Han national identity or those who claim « another » Chinese identity.

Through a nine-months field investigation in the Chinese metal scene in Beijing, as well as the analysis of Chinese Metal diffusion supports (album artworks, lyrics, instruments, scenic visuals, etc.), this thesis aims to question the identities and imaginaries at work in the Chinese Metal using the researcher-amateur's perspective.

By focusing my work on the metal music's actors in China (mainly musicians and producers), it appeared to me that Metal is a cultural bridge (or a battlefield) between local, national and transnational imaginaries. Far from the « exotic » image that is being maintained by the Metal scene in the West, the Chinese scene appears to be way more diversified and contrasting than the bands with a « folkloric » sound that are way more popular outside of China's borders. Our research shows that Metal in China has made itself into Chinese Metal, a musical subculture that is crossed by musical, political and identity stakes.

Keys-words : China, Identity, Imaginaries, Reappropriation, Sub-culture



中國名犬

REMERCIEMENTS

Je tenais à remercier avant tout, mes parents car sans eux, rien n'aurait été possible, de part leur confiance, leur soutien et leur amour ils ont permis à cette thèse de voir le jour, même si certaines fois cela leur semblait incompréhensible.

À celle, qui a été complètement folle de tout quitter, de me suivre en Chine, d'être là dans mes (nombreux) moments de doutes, et (tout aussi nombreux) moments de joie que m'ont procuré ce travail. À celle, qui est devenu entre le premier mot écrit et le dernier ma compagne de chaque instant, Eléna. Merci pour tout sans toi les pages qui vont suivre n'auraient pas été les mêmes.

Si cette thèse a également vu le jour c'est sans nul doute grâce à Arnaud Halloy, qui fut assez insensé d'y croire et qui ne se doutait sûrement pas qu'en me conseillant des ouvrages en Licence il se retrouverait à suivre ma thèse des années après. Merci d'avoir cru en moi, de m'avoir poussé à développer mes compétences, ma curiosité et de m'avoir fait comprendre que l'anthropologie était autant sur des tribus brésiliennes que sur le Metal chinois. Mes remerciements vont également à Naïs, qui au travers de sa relecture toujours pertinente et souvent drôle m'a permis d'avancer plus sereinement sur ce chemin. Ainsi qu'à mon frère de thèse Adrien avec qui j'ai partagé nombre de galères desquels on s'est toujours sorti !

Ma reconnaissance va à Ruò Tán qui a cru à cette recherche et m'a présenté à Li Chao, m'a aidé à utiliser Wechat et réalisé la magnifique couverture de ce travail. Puis à tout ceux que j'ai rencontré sur mon terrain et qui font désormais parti de ma vie, à Li Chao figure obscure à mon arrivée et ami désormais, à Dryad et Wang ainsi que toute la famille de Bliss-Illusion, pour leur amour, leur enthousiasme, leur bienveillance et leurs soirées jeux-vidéos / musiques incroyables ! Surtout à Juliette qui au travers des méandres de l'administration chinoise a été une véritable guide et un rayon de lumière, de gaîté et de gentillesse (et ses talents de cuisinière hors paire). Je n'oublie bien évidemment pas Nong Yong et Pei Lei de Ritual Day, Mr. Zhang, Shun et Jing de Dream Spirit, Bloodfire, Liu Yucao de Jajatao, Schtarch, Huabin Zhou, Li Nan, Dani Li, Wu Zakk, Murv Douglas, Andrew Lee et Ben !

À Lucas, Achraf, Greg, Nico, Sandra et tout ceux qui de prêt ou de loin ont suivi ce travail.

Mes derniers mots vont à Vlad, mon compagnon d'écriture, qui fit résonner sa présence de ronronnements et de ronflements.

ACRONYMES

- CCP : Chinese Communist Party
- DMH : Dodheimsgard
- DSBM : Depressive Suicidal Black Metal
- EP : Extended Play
- KMT : Kuo-Min-Tang
- MCN : Multi-Channel Network
- MOE : Ministry Of Education
- NPR : National Public Radio
- NSBM : National Socialist Black Metal
- NWOBHM : New Wave Of British Heavy Metal
- PR : Public Relations
- RABM : Red and Anarchist Black Metal
- RMB : Renminbi (Yuan)
- SCOD : Speak Chinese Or Die
- SMZB : ShengMing Zhi Bing
- SNS : Social Networking Services
- TNBM : True Norwegian Black Metal
- UCCA : Ullens Center for Contemporary Art
- UNESCO : United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization
- USBM : United States Black Metal
- VIP : Very Important Person
- VPN : Virtual Private Network

TABLE DES MATIÈRES

<i>Prologue</i>	21
<i>Introduction</i>	25
• L'accès à la scène Metal chinoise	28
• Réflexions sur les liens entre Metal chinois et les sous-cultures / contres-cultures	32
• Méthodologie	35
• Le déroulement	46
<i>I. Entre la dynastie Tang et Satan : Historicité du Metal et de la scène chinoise</i>	53
A. Le mouvement Metal : balises historiques et conceptuelles	54
• Le Metal, le monde, la Chine	54
• Historicité de la scène Metal chinoise	60
• À la croisée des chemins : de la Pop au Metal Extrême	69
B. Une nouvelle vague du Metal Chinois : la New Wave of Chinese Metal	77
• Le silence, annonciateur de renouveau ?	77
• La New Wave Of Chinese Metal : Nouvelles musiques ? Nouveaux enjeux ?	83
• Après la dynastie Tang, une nouvelle ère	89
<i>II. Une Leçon du Blasphème – Triste Souvenir</i>	99
A. Li Chao le pionnier devenu paria	101
• Entre Black Metal et musique électronique	101
• Être ou ne pas être : Loin des ténèbres du Black Metal	107
• Un regard sur la scène Metal chinoise	110
• Li Chao, une figure de la dualité	121
B. Se construire, construire une scène	125
• Jouer dans un groupe : Être metalleux, être musicien, des identités multiples	125
• Le Metal chinois peut-il être « evil » ?	141
• Être « evil » dans la musique, dans la vie	148

• Totalitarisme et quête de liberté : Quand la construction d'une identité remet en cause le modèle social	160
C. Enmity : la fascination des ténèbres	176
• L'œuvre	176
• Pouvoir du vide et résistance	181
• Une voie, des réalités	185
<i>III. Du Metal en Chine ...</i>	193
A. Le Metal : une question de style ?	197
• Le 330 Metal Festival	197
• Le concert, lieu d'expression de l'identité	209
• La place du Japon : une influence conflictuelle ?	217
• Le style Metal une « simple alternative » à la musique Pop ?	224
• Deux modalités : Le Metal, la Chine	228
B. Le Metal chinois face à l'héritage de Tang Dynasty	233
• Un trop lourd fardeau ?	233
• De Tang Dynasty à la folklorisation	238
• La mythologie dans la construction du mythe	242
• L'inspiration légendaire et populaire des wu xia pian pour s'affranchir du mythe de la dynastie Tang	250
• It's metal we bring : le Metal chinois doit-il sonner « chinois » ?	258
<i>IV. ... Du Metal chinois</i>	267
A. De la transposition à la spécificité chinoise	270
• Quand les acteurs de la scène Metal chinoise s'ordonnent	270
• De Bruce Lee à l'opéra pékinois : la culture pop dans le Metal	281
• Le pêcheur solitaire et le guerrier : une histoire politique et poétique	290
B. Le Metal chinois, construction d'une identité entre mondialisation et appropriations	302

• La folklorisation ou la stéréotypisation du Metal chinois	303
• Gufeng : Le style chinois est mort, vive le style chinois !	309
• Parle chinois ou meurt : la langue	317
• L'impact politique, parler « local », parler du « local »	323
<i>V. Entre lumières célestes et crasse souterraine : Le Mythe comme moyen de saisir la scène Metal chinoise</i>	337
A. Mythes et symboles : la magie de l'iconographie « chinoise »	343
• Poésie, symboles et mythes : Fers de lance de l'évocation	343
• Les paroles, l'art de jouer avec les symboles et la parole mythique	356
• Mythe et politique, le lien étroit	377
B. L'atmosphère, ou quand le Metal éveille les mythes	396
• HolyArrow et Rupture, des rues populaires au bar underground	396
• La prestation, l'art de composer une identité	402
<i>VI. L'éveil du phénix, le Metal pour atteindre le Nirvana</i>	435
A. Metal et religion : nihilisme et bouddhisme	439
• Les mondes de Bliss-Illusion	439
• Du tribal au bouddhisme : penser son Metal dans l'immensité stylistique et ses « frontières »	447
B. Bliss-Illusion : la rencontre du bouddhisme et du Metal	472
• Religion, philosophie, occultisme : des visions du bouddhisme	472
• Le bouddhisme : un éveil nihiliste ?	477
• Le sinueux chemin vers l'illumination	493
C. Réenchanter le Metal, incorporer le Divin	500
• Renouveau et enchantement	500
• Souffrance et ténèbres, souffrance et lumière	508
• Des fragments au tout	520

<i>Conclusion</i>	529
De la confrontation à la médiation	529
Le Metal chinois, un pont entre les imaginaires	534
Interprétation et réappropriation	538
Index des Illustrations	545
<i>Références Bibliographiques</i>	547
<i>Références Discographiques</i>	555

NOTE SUR LA TRANSCRIPTION DES TERMES VERNACULAIRES

Lors de l'écriture de cette recherche, il a été fait le choix de laisser dans un premier temps les noms des groupes, des morceaux et des albums en chinois, puis au fil de l'avancée de les supprimer pour ne pas alourdir la lecture. Certains groupes, morceaux ou albums n'ont pas de nom en chinois, seulement en anglais : la question ne s'est donc pas posée. Pour ceux qui utilisent plus régulièrement leur version chinoise, leur traduction officielle a été favorisée pour une meilleure lecture. J'ai cherché à expliquer au mieux les traductions, souvent en notes en bas de page pour ne pas surcharger la lecture. Les noms y sont écrits en pinyin, l'écriture romanisée officielle du chinois mandarin puis expliqués, pour saisir le contexte et la signification du nom qui parfois diffère réellement – comme nous le verrons avec Bliss-Illusion 虚极 ou encore Enmity 怨. Il en va de même pour les termes et noms tirés de l'histoire et de la mythologie chinoise¹.

Certains termes lors des entretiens ont été prononcés en mandarin : ils ont donc été transcrits en pinyin pour faciliter la lecture, conserver l'atmosphère de l'entretien, et ne pas dénaturer les propos des interlocuteurs.

Les titres des albums ou morceaux ont tous été traduits au moins une fois, là encore pour que le lecteur – même non anglophone – saisisse la signification du titre. Puis, s'il y a eu une traduction officielle, c'est-à-dire une traduction du groupe ou du label ou encore une retranscription en pinyin, elle a été favorisée par rapport à ma traduction personnelle. La majorité des paroles des chansons présentes dans cette étude ont été traduites par mes soins, tout comme les textes tirés d'ouvrages en anglais². Pour les paroles en chinois, je me suis servi de la traduction anglaise – si existante – et/ou de divers dictionnaires ; elles ont ensuite été relues et corrigées par Ruò Tán³, ainsi que par Wang sur un texte de Dream Spirit.

La « culture Metal » étant très largement anglophone, il ne m'a pas semblé pertinent de traduire systématiquement les noms de groupes, de morceaux et d'albums. L'utilisation de l'anglais dans la musique Metal et même plus généralement Rock est omniprésente, l'amateur est habitué à le côtoyer quotidiennement, en France comme en Chine. Les termes anglais ne sont pas traduits dans leur usage courant : on ne dit pas « la Vierge de Fer » pour parler d'Iron Maiden, ni « Bisous » pour Kiss ou encore « Équipe Bariolée » pour Mötley Crüe. D'autres

1. Et en de rares cas japonais également.

2. Sauf mentions contraires.

3. Ce qui nous a valu de longs et intéressants débats sur les interprétations et le choix des mots en français. La traduction d'un des morceaux de Tang Dynasty a d'ailleurs été l'origine d'une conversation riche en matériel ethnographique.

termes anglais comme *live* pour concert, *business* pour affaire, *evil* pour démoniaque ont été intentionnellement conservés en anglais car même lorsque l'interlocuteur parle en mandarin ces anglicismes sont utilisés. Les termes *evil* et *true* revêtent par exemple un background culturel qui ne peut pas être traduit en français, mais qui sera bien évidemment expliqué.

*Pour Mutti,
À la mémoire de Nature.*

Prologue

Une nuit urbaine et chamanique

La nuit est glaciale, le vent souffle entre les vieux hutongs⁴. Les vieilles maisons ont laissé place depuis longtemps à des commerces, ou des restaurants. En cette nuit, un petit renforcement, transversal à Jinhui⁵ est le théâtre d'un rituel étrange.

Près des pierres vieilles de plusieurs centaines d'années, alors que la nuit est tombée les travailleurs se sont attablés dans les rues malgré le froid. Les cris et les rires s'élèvent dans les vapeurs d'alcool et de nourriture servis par les stands de *street food*⁶, d'autres sons se font entendre.

Au-dessus des murs gris, et des anciens toits courbés, un lotissement semblable aux nombreux autres que l'on peut trouver à Pékin s'élève. Tellement semblable qu'à chaque transversale il y en a un similaire et qu'on s'y est perdu plusieurs fois avant de trouver le bon. Mais ce dernier a une caractéristique que les autres n'ont pas, il accueille le Yue Space. Un lieu de rencontre pour les artistes alternatifs de Pékin, dont les musiciens. De rares lampadaires projettent une lumière chaude sur le parking, la lune est le seul halo blanc de la nuit dans la luminosité jaune et rouge de Jinhui.

L'entrée du lieu est vide, l'air glacial de ce mois de novembre a eu raison des plus téméraires. Le bruit des rues adjacentes est interrompu par intermittence, lorsqu'un rare fumeur décide de s'aventurer hors de la salle pour se griller une cigarette et rentrer aussitôt. La lourde porte claque, et résonne dans l'espace vide. Le son des balances se fait alors entendre dans ce court interstice, rappelant que la vie n'a pas déserté les lieux.

Deux mondes coexistent, l'un à côté de l'autre, séparés uniquement par des murs de béton, et une ruelle emplies de vélos et de scooters garés anarchiquement. L'un des deux connaît l'existence de l'autre. Lorsque les concerts ont des accalmies, avant, après ou lors des changements de groupes, les spectateurs partent se ravitailler en nourriture et cigarettes, on

4. Les hutongs ou hu tongs 胡同 sont des ensembles de maisons datant de la dynastie des Yuan. Typique et symbole de Pékin ces quartiers sont constitués de siheyuan 四合院, des maisons traditionnelles chinoises et de rues. Les hutongs ont une histoire de plus de 700 ans.

5. Une rue fréquentée de Pékin.

6. Le terme *street food* est privilégié ici par rapport à la cuisine de rue. En chinois jiētóu shípǐn 街头食品 ou jiētóu xiǎochī 街头小吃 se traduit également par « cuisine de rue » ou « alimentation de rue » mais le terme *street food* est très largement utilisé par les jeunes générations, notamment pour qualifier les *street markets*, qui rassemblent des stands de *street food*.

les croise alors aux stands de *street food* ou bien au 7-Eleven⁷ proche de la salle. Quand les beaux jours arrivent, il n'est pas rare, lorsque l'on se dirige vers le Yue Space, de croiser les membres du public, mais aussi les musiciens attablés dans la rue discutant et mangeant avant le concert. La vie ne semble jamais s'arrêter à Jinhui alors que le carrefour en bas donne sur une rue remplie de restaurants bien plus en vogue. L'atmosphère plus populaire et décontractée de Jinhui semble avoir les faveurs de ceux qui côtoient le Yue Space.

C'est à l'abri des lumières des néons de ces restaurants à la mode, juste derrière les restaurants de *street food*, ces restaurants sans salles qui servent dans la rue, que se niche le Yue Space. Loin sans être loin, c'est un autre espace sonore qui s'ouvre à nous. Les bribes deviennent un fond sonore ponctué de cris, ce sont les musiciens qui se règlent avec l'ingénieur du son qui se trouve à l'autre bout de la salle.

De l'entrée, la salle où se déroule le concert s'offre à nous⁸. Il est tôt, le concert n'a pas encore commencé, les conversations et le ton de celles-ci nous font bien comprendre que ça commencera en retard. Le lieu est encore entièrement éclairé, la lumière tamisée des concerts n'a pas encore pris le relais.

Dans les bruits et les accords de guitare, Ruò Tán est en pleine effervescence. Il doit gérer les balances de sa prestation et celles des autres. Il joue, mais il est aussi organisateur de cette date. Un rapide salut, avant de le voir de nouveau s'engouffrer dans le couloir à côté de la scène avant de le voir réapparaître sur celle-ci. Les câbles serpentent, le sol est jonché de matériel divers. Ses yeux balayent la scène, avant de lancer ses instructions et de la quitter. Imperturbable, il continue pendant une bonne heure à régler le moindre problème avant de lancer la soirée. La lumière est réglée, le son pour tous les musiciens aussi. Il installe rapidement les CDs, patchs, t-shirts, cassettes de son projet accompagnés des sorties de son label.

Il est temps que le concert commence, la salle s'est remplie petit à petit. Les metalleux en Perfecto et t-shirt de groupes côtoient les hipsters pékinois⁹. Les discussions se lancent. La

7. 7-Eleven, peu connu en France est une enseigne américaine de commerce de proximité ; la marque est très présente en Asie. Ils ont pour caractéristique d'être ouvert 24h/24 et 7j/7. Au Japon, ce genre de magasin est connu sous le nom de konbini, certains jeunes chinois utilisent aussi ce terme.

8. Nous reviendrons sur ce concert dans les pages suivantes, avec une description détaillée de celle-ci et du concert.

9. « Le hipster était [...] un typique dandy prolétarien, [...] affectant un ton hyper-cool et très cérébral, comme pour se distinguer des personnages grossiers et impulsifs qui l'entouraient [...]. Aspirant aux expériences les plus raffinées, il s'abreuvait de thé de marque et de sonorités sophistiquées comme celles du jazz ou de la musique afro-cubaine [...] » (Goldman, 1974.)

date éclectique regroupe un public de tous styles musicaux et de toutes origines : occidentaux amateurs de jazz échangent avec les metalleux chinois. Le froid extérieur fait que le public ne s'y attarde pas et préfère rentrer, s'acheter une bière et discuter. Dans ce brouhaha, on entend s'élever de l'anglais, plus ou moins approximatif, du mandarin, du français et de l'allemand.

Les lumières s'éteignent, le concert commence, les réalités extérieures ne sont plus, alors que les groupes aux sonorités expérimentales se suivent et ne se ressemblent pas. Guitares, instruments industriels et expérimentaux font corps en cette nuit avec la musique éthérée et chamanique de Ruò Tán. Il est minuit passé lorsque tous les artistes ayant joué ce soir là montent sur scène pour une improvisation qui durera plus d'une heure. La fatigue se fait sentir alors que la prestation prend fin. Aux alentours d'une heure du matin, les artistes s'éclipsent tous de la salle, seul Ruò Tán et les deux membres de Scattered Purgatory 破地獄¹⁰ restent à la table où se trouvent leurs stands. Quelques mots, quelques photos, avant de partir les artistes s'échangent des albums, ou s'offrent d'autres produits à l'effigie de leurs groupes. Un dernier au revoir et il est temps de retrouver le froid urbain de Pékin.

La nuit s'est faite plus silencieuse, la plupart des gens se sont endormis, mais Pékin est une ville qui ne dort jamais vraiment. Le ciel est devenu une estampe noire où se dessine Pékin en lumière, les couleurs rouges oranges se reflètent sur les nuages bas de l'hiver. Le public part, en voiture, vélo ou taxi. Le métro est fermé. Nous rentrons à pied, après s'être engouffrés dans une ruelle, arrivés sur Jinhui un grand feu crépite dans la rue. Une vieille dame fait brûler des palettes de bois sur la route, à quelques mètres des voitures, l'atmosphère est chaude, les flammes crépitent et se mélangent aux lumières artificielles.

Ainsi prit fin mon premier contact avec l'*underground*¹¹ chinois où je rencontrai Li Chao, personne importante pour ma recherche, alors que mon avion décollerait quelques heures plus tard pour mon retour en France. Histoire, prologue de nombreux autres qui constitueront mon travail, autant que mon être...

10. Scattered Purgatory 破地獄, en pinyin pò dìyù est un groupe expérimental taïwanais de Krautrock / Drone avec des touches folk taïwanaises. Le nom du groupe peut se traduire en français par briser l'enfer ou l'enfer brisé. Il s'agit d'une référence à un rituel taoïste.

11. Le terme *underground*, que l'on traduit en français par « sous-terre » qualifie les scènes (musiciens, publics etc...) de musiques dites alternatives et composée de groupes connus dans ce cercle spécifique. Être connu dans l'*underground* ne signifie pas l'être pour l'ensemble de la population qui écoute du Metal et encore moins pour le reste du monde.



Figure 1. – Ruò Tán en concert à Pékin en 2016.

Introduction

La découverte

« Pour moi, écrire de la musique est un chemin spirituel pour respecter, rendre hommage, à ma propre culture. Je veux mettre tout mon amour et ma passion des plaines mongoles, des chevaux ou de la vie nomade dans ma musique. Je voyage souvent et fais plusieurs allers-retours entre la ville et les prairies, j'expérimente donc moi-même ce mode de vie ancestral nomade qui est tout simplement pure et permet d'accéder à la pleine conscience »

Nature Ganganbaigal, 2015¹²

Je ne me rappelle pas le début de ma fascination pour l'Asie. Mais je me rappelle le moment où j'ai commencé à vouloir en apprendre davantage sur ce continent, soucieux de dépasser l'image de pop culture japonaise dont nous sommes abreuvés et qui était, dans mes années de lycée, monnaie courante. Lors de mes débuts en anthropologie, j'ai commencé à saisir les singularités qui existaient dans chaque chose. Depuis de nombreuses années j'écoutais du Metal ; j'ai voulu dès lors chercher et découvrir des groupes venus d'Asie, des groupes où les sonorités seraient dépaysantes, un moyen de s'évader du studio exigü dans lequel je vivais.

Ma découverte du Metal chinois s'est faite de longues années après ma découverte du Metal en général. Elle est venue de ma recherche, de ma volonté d'explorer ce qui se faisait « ailleurs ». Je ne connaissais de la Chine que quelques images éparses, la Grande Muraille ou la Cité Interdite. La musique traditionnelle m'était inconnue, tout autant que les musiques plus contemporaines. C'est en cherchant, tombant sur divers blogs regroupant des groupes chinois et taiwanais que j'ai commencé à découvrir ce qui se faisait alors en terme de Metal en Chine.

12. Extrait de mon interview avec Nature pour Scholomance Webzine, publiée le 11 mars 2015. Traduite par Camille L. .

Chthonic 閃靈¹³, Fu Xi¹⁴ 伏羲, Enmity 怨, Zuriaake 葬尸湖¹⁵, Tengger Cavalry¹⁶ furent mes premières découvertes, mon premier contact avec le Metal chinois : ils ont influencé ma vision du Metal, de la Chine, de l'anthropologie qui ne devenait plus seulement une étude d'événements que l'on observait d'un regard extérieur. L'anthropologie pouvait être quelque chose que l'on vivait pleinement à la fois en tant que chercheur et amateur. La Chine cessait d'être un pays fermé, loin de tout, déconnecté du monde réel comme certains l'imaginent. Les connexions sont différentes, mais elles existent. Je commence à chercher, à me procurer les albums des groupes, me faisant ainsi des contacts sur place par mail, puis par Facebook lorsque les groupes utilisaient un VPN pour outrepasser la censure chinoise¹⁷. Pendant de nombreuses années, ce contact avec les groupes se fait de façon superficielle. Tout comme mon écoute du Metal chinois, qui devient un moyen d'évasion. Le Metal, surtout extrême et le Black Metal¹⁸ est une partie importante de ma vie, de passe-temps (à l'origine) il est devenu,

13. Chthonic ou 閃靈 (shǎn líng) en chinois se traduit par « fantôme brillant ». Il s'agit d'un groupe officiant à l'origine dans un style Black Metal symphonique inspiré par la scène norvégienne comme Dimmu Borgir puis au fil des ans, ayant commencé à incorporer des éléments plus mélodiques et folkloriques. L'imagerie du groupe est inspirée par le taoïsme, l'histoire et la mythologie taïwanaise. Chthonic fait parti des groupes les plus connus d'Asie à l'international. S'il est question ici d'un groupe taïwanais c'est parce que j'ai découvert ce dernier en même temps que les groupes chinois.

14. Fu Xi ou 伏羲 (Fú Xī) est un projet mêlant Doom Metal et musique folklorique han et plus largement chinoise. Le nom du groupe fait directement référence à Fu Xi premier des trois augustes et des cinq empereurs 三皇五帝 (sān huáng wǔ dì), il s'agit de personnages considérés comme historiques et mythiques qui auraient vécu et régné avant la dynastie Xia 夏朝 (xià cháo) soit 2205 avant notre ère, date hypothétique du début de cette dynastie. Il n'existe aucune preuve formelle de l'existence de ces derniers ni des miracles qu'ils auraient accomplis. Fu Xi étant, selon la légende, le créateur de la médecine et des caractères chinois.

15. Nous reviendrons dans les chapitres suivants sur ces projets.

16. Tengger Cavalry aussi appelé 长生天铁骑 (Chángshēng tiān tiěqí) en chinois aux débuts, est un projet créé en 2010 par Tianran Zhang plus connu sous le nom de Nature Ganganbaigal, il en était l'unique membre. Sur la première démo et le premier album « Blood Sacrifice Shaman » 血祭萨满 le style du groupe mélange Black Metal et musique folklorique mongole. Par la suite il constitua un groupe bien qu'il en reste l'unique compositeur et parolier, même après son déménagement à New York. Sa musique se fait de moins en moins extrême passant à du Death Metal Mélodique puis du Folk Metal sans éléments autres, puis avec des touches de Metal Industriel avant de revenir à du Death Metal plus violent sur « Northern Memory » sorti quelque mois après sa mort en 2019. Il restera fidèle tout au long de sa vie à la musique mongole quels que soient ses changements de style de Metal.

17. Facebook est censuré en Chine depuis 2009, mais de nombreux chinois passent à travers le « Fire Wall » grâce à des VPN.

18. Mon travail en master a été l'aboutissement de cette passion pour le Black Metal et mon engagement dans la scène et la vie locale niçoise. Un livre en a été tiré « L'atmosphère dans le Black Metal : Ethnographie d'une scène locale » paru en 2018 chez l'éditeur Anesthetize.

avec les années, bien plus que cela¹⁹. Pour Bloodfire, c'est Zuriaake 葬尸湖 qui m'a ouvert une fenêtre sur la Chine. Il n'est pas loin de la vérité car Zuriaake 葬尸湖 fut l'un des premiers groupes venant de Chine que j'ai découvert, qui m'ont plu et m'ont poussé plus loin dans ma volonté de découvrir les groupes de Metal chinois, puis les différentes facettes de la Chine. Zuriaake 葬尸湖 n'est pas le seul groupe à m'avoir profondément marqué, Enmity 怨 aussi et j'y reviendrai.

Les années passant, les contacts se faisaient de plus en plus réguliers avec les groupes chinois. Il était dès lors évident que le Metal chinois ne pouvait rester une simple écoute. Je voulais savoir d'où venait cette musique, qui en étaient les créateurs, je voulais découvrir cette facette de la Chine. Cette facette qui faisait revivre à travers la combinaison du Metal et des musiques folkloriques chinoises, des temps anciens, mythiques, poétiques, obscurs, terribles et fascinants. Comment faisaient-ils pour allier tout cela ? Comment arrivaient-ils à créer de telles atmosphères ? Comment avaient-ils découvert le Metal ? Comment faisaient-ils pour pratiquer du Metal, sortir des albums dans un contexte politique qui ne semblait pas propice à l'expression d'une musique aussi extrême ? Plus je m'intéressais à cela²⁰, plus les questions se faisaient pressantes, à tel point que les pistes de recherches se faisaient innombrables. De Taïwan à Pékin en passant par Hong Kong, je voulais me plonger dans chacune d'elle, voir leurs spécificités, comment elles se construisaient, les acteurs qui la faisaient vivre. Mais un tel projet ne m'aurait pas permis l'immersion que je souhaitais avoir pour ma recherche²¹.

Après avoir assisté à deux concerts de groupes chinois en France, Voodoo Kungfu 零壹²² et Zuriaake 葬尸湖 où j'ai pu commencer à tisser des liens avec les membres des groupes, j'ai fait un court séjour en Chine où j'ai rencontré pour la première fois d'autres acteurs de la scène Metal chinoise. Échanger avec eux dans leur « milieu naturel »²³ fut la confirmation que Pékin était le choix sur lequel je devais m'arrêter. Par la suite, de nombreux acteurs me confirmaient que la ville était l'épicentre de ce qui se faisait en Metal et en Metal chinois.

J'ai passé, au travers de mes différents terrains, pratiquement un an à Pékin. Un terrain long dans le temps, divisé en trois parties importantes, un pré-terrain pour voir les faisabilités

19. Je ne remercierai jamais assez Agnès Jeanjean de m'avoir fait prendre conscience que le meilleur moyen d'avancer en anthropologie est de lier la recherche à la passion.

20. J'ai pu, bien avant de lancer ma recherche, interroger grâce à mon webzine Scholomance des groupes chinois, hongkongais et taïwanais comme Tengger Cavalry, CharmCharmChu 慘慘豬, Inferno Requiem 黑冥煞.

21. Sans compter la charge titanesque d'un tel projet. Face à cela et sous les conseils d'Arnaud Halloy, j'ai concentré mes efforts sur Pékin.

22. Il sera question également de ce groupe dans les pages suivantes.

23. Pour reprendre le terme utilisé par Loïc Wacquant dans son « Carnet ethnographique d'un apprenti boxeur »

de la recherche mais aussi logistiques pour vivre dans le pays. Puis, un dernier, court également, comme un épilogue au terrain. Partant des premiers contacts, j'ai rencontré de nombreux acteurs de la scène Metal chinoise, des créateurs de magazines, des managers, des graphistes et bien entendu des musiciens. Originaires de Pékin ou non, les groupes se retrouvent toujours à un moment à devoir passer par la capitale, faisait ainsi vivre la scène Metal chinoise. De concerts en concerts, les rencontres se sont faites, facilitées par le fait que le Metal est un style de musique totalement mondialisé : tous parlaient anglais. Grâce à Ruò Tán ou encore Mr. Zhang²⁴ j'ai pu entrer dans la scène Metal chinoise et rencontrer des groupes dont je ne soupçonnais même pas l'existence, et qui sont devenus par la suite de proches amis.

De mes premières écoutes à mes premiers pas dans Pékin, de nombreuses années se sont écoulées. Mes goûts ont évolué, mon expérience, mes connaissances sur le Metal également. Mes recherches ont fait changer mon regard sur cette musique, mais le Metal chinois dans son ensemble a toujours gardé un voile mystérieux que je souhaitais dépasser et comprendre.

• L'ACCÈS À LA SCÈNE METAL CHINOISE

De contacts en contacts, réels ou par WeChat²⁵, ma connaissance des acteurs se faisait plus étendue, mon implication également. Il ne fut dès lors plus rare que je me retrouve en pleine nuit à l'autre bout de Pékin à assister à un concert dans une salle obscure ou traversant la ville une énième fois pour des entretiens. Puis, lors de rares accalmies je me suis retrouvé sur le canapé du studio de Dryad, une bière à la main, discutant bouddhisme et Black Metal tout en jouant au dernier Devil May Cry²⁶ ; le tout avec le va-et-vient des différents groupes venus répéter.

La place de l'anthropologue, entre celle qu'on lui attribue (Jeanne Favret-Saada ; 1977) et celle qu'il souhaite occuper, est déterminante pour la recherche. Bien plus que de

24. De son vrai nom Jun Zhang, mais ses amis et proches l'appellent Mr. Zhang car il fait office de pilier de la culture Metal en Chine. Il marque ainsi à la fois leur admiration avec le « mister » mais aussi leur proximité en lui donnant un surnom tout en le taquinant car il est toujours bien apprêté.

25. Facebook, Whatsapp etc. étant interdits en Chine, les Chinois utilisent pour communiquer WeChat, une application omniprésente en Chine qui permet en plus de discuter sur le modèle de Messenger – la messagerie Facebook – de publier des statuts etc. mais aussi de payer, de se localiser et bien d'autres choses.

26. Devil May Cry ou DMC est un jeu vidéo japonais de type hack'n/slash créé par Hideki Kamiya et développé par Capcom. Le dernier volet de la série est sorti en 2019 en plein pendant mon dernier terrain.

l'observation participante, j'ai été pris pleinement par mon terrain liant ainsi de profondes amitiés qui ont perdurées malgré la distance qui a suivi mon retour en France. Cela a été le cas avec Dryad : des premiers entretiens plutôt formels, nos nombreux échanges passionnés sur la musique, les jeux vidéos ou encore sur la religion ont fait que les derniers entretiens furent de longs et précieux moments d'information où les questions se faisaient presque superficielles. À l'instar de Loïc Wacquant nos derniers échanges « *n'ont pas été expressément sollicités* » (2002 – p. 10). Cette recherche mêle descriptions, discours, observations et analyses tout en faisant des acteurs le cœur de celle-ci. Anne Cheng souligne que, quel que soit notre désir de connaître, de saisir la pensée chinoise « *l'important est – d'apprendre à la respecter dans sa spécificité : l'interroger, mais aussi savoir se taire pour entendre sa réponse – voir, avant même de le presser de question, se mettre à son écoute. On ne tentera donc pas de noyer les auteurs chinois sous des discours méthodologiques et encore moins de parler à leur place, mais au contraire de leur laisser le plus possible la parole en faisant la part belle aux textes. Commençons par accoutumer notre oreille à en distinguer la musique propre, les motifs récurrents comme les thèmes novateurs.* » (1997 – p. 28). Il en va de même avec les acteurs de la scène Metal chinoise, quelle que soit leur place au sein de celle-ci. Le discours sera mis en avant autant que les expressions scéniques, les paroles des groupes auront aussi une place essentielle dans l'analyse.

Avant même d'aborder la question de la méthodologie, il est important de définir la façon dont j'ai abordé la scène Metal chinoise, ainsi que ses acteurs. Car « *quand un ethnographe travaille sur un terrain exotique, il est, lui aussi tenu de se situer quelque part.* » (Jeanne Favret-Saada, 1978 – p.29). Ma place au sein de la scène Metal chinoise a, en général, été bien comprise, je n'y étais pas vu comme un français faisant un reportage journalistique, ou encore un touriste curieux de passage. Pour autant, cette place est le résultat de négociations avec les acteurs, comme Bloodfire de Zuriaake qui refusait par exemple de voir son véritable nom apparaître²⁷, ainsi que de longs échanges sur WeChat pour expliquer mon projet et ma volonté de m'entretenir avec eux (échanges favorisés par le fait que je connaissais déjà certains acteurs via les réseaux sociaux). Un événement, ou plutôt un non-événement, illustre assez bien cette situation. J'avais un rendez-vous pour un entretien, un soir après un concert, avec le créateur d'un des premiers labels de Metal Extrême chinois Dying Art Productions. Après plusieurs jours à demander à mes connaissances si quelqu'un avait son contact, Li Chao m'envoie son WeChat ; nous commençons à discuter et j'arrive après plusieurs jours à fixer un rendez-vous. Il organise une date avec son label et des groupes signés sur celui-ci, et accepte que l'entretien se tienne à la fin de celle-ci. Chose que l'on ne m'a jamais demandée avant, il

27. J'ai donc fait le choix de mettre le nom ou le pseudonyme le plus utilisé par les acteurs eux même entre eux. Ce choix permet de respecter leurs volontés mais aussi d'être plus proche des échanges et de l'atmosphère de la scène chinoise.

veut que je lui envoie mes questions, me disant qu'il n'était pas très bon en anglais donc j'accepte pour qu'il prenne le temps de les lire. Quelques minutes plus tard, je reçois un message où il me dit qu'il ne veut plus répondre à mes questions, qu'il a déjà répondu à ces dernières dans plusieurs interviews. Il m'envoie les liens, je prends le temps de les ouvrir et de lire les interviews une à une, mais dans aucune d'entre elles il ne répondait à mes questions ni même ne s'approchait de celles-ci. Il s'agit d'interviews journalistiques tout à fait banales comme il en existe des centaines sur Internet. Je lui fais remarquer que non, ça n'y répond pas, mais il coupe court et me dit que ça ne l'intéresse plus. Plus tard, lors d'une discussion avec Yang Yu et Ruò Tán, ils m'expliquent que ça n'a rien d'étonnant et que Dying Art Productions est connu pour vouloir avant tout faire du « business ». Pour Yang Yu, cela n'a rien de surprenant car pour lui beaucoup de Chinois : « *n'aiment pas aller profondément dans les conversations. Et cette mentalité combinée avec celle de businessman, tu obtiens des gens qui ne veulent pas échanger et partager* » et ajoutant qu'ils « *auraient arrêté cette conversation [en prenant exemple l'entretien qu'on faisait] ou ils auraient prétendu qu'ils ne savent pas. C'est plus facile, surtout s'ils ne sont pas très bons en anglais.* ». Le fait de ne pas parler anglais devient une excuse pour lui, pour ne pas approfondir certaines thématiques ou sujets qui ne leur apportent pas un bénéfice. Dès lors que le créateur de Dying Art Productions a lu les questions et compris que ça ne lui apporterait pas de visibilité médiatique, il a refusé. Par la suite Dryad m'a demandé la même chose pour notre premier entretien, pour au final ne pas les lire et y répondre en très bon anglais lors de celui-ci. L'anglais de Li Chao a aussi été un sujet de conversation, pour qu'au final il me parle dans un anglais quasi-parfait me racontant que depuis bientôt un an il travaille la langue entre trois et cinq heures selon les jours. Tous les acteurs que j'ai rencontrés n'avaient pas un anglais du niveau de Yang Yu, Bloodfire ou encore Li Chao, sans parler de Ruò Tán qui parle couramment français²⁸. Dans tous les cas les échanges se faisaient, même s'il y avait des hésitations ; plus les discussions duraient et plus les mots venaient facilement. Les idées également, par d'autres chemins peut-être plus longs, mais aussi plus explicites.

Avant toute chose, « *l'anthropologue doit se soumettre à ce qu'il rencontre dans la société qu'il a choisi d'étudier : à son organisation sociale, à ses valeurs, et à ses sentiments, etc.* »²⁹. Le fait d'aimer profondément le Metal chinois et d'en avoir une connaissance historique préalable m'a permis de me situer, pas seulement en tant qu'anthropologue mais aussi en tant qu'amateur. Antoine Hennion explique l'importance de s'ouvrir au terrain pour

28. Nous verrons pourquoi par la suite.

29. Evans-Prichard, « Some Reminiscences and Reflections on Fieldwork », in *Journal of the Royal Anthropological Society of Oxford*, vol IV, n°1, Hilary 1973, p.2. La traduction est de Jeanne Favret-Saada.

que celui-ci s'ouvre à nous :

« Et là, en situation, devant les objets et dans les lieux de sa passion, c'est un autre homme qui s'est livré, à un autre amateur. Non plus pour prouver à un sociologue qu'un interviewé n'est pas plus bête que lui, et qu'en bon interactionniste, il peut en peu de temps lui donner ce qu'il attend et, en rajoutant sur sa sociologie, décliner complaisamment la série des déterminismes de son propre goût. Pas non plus pour commencer à réciter la liste plate de ses classiques favoris, tout en guettant mes réponses, selon un autre rituel, plus pauvre, celui par lequel les amateurs prennent souvent un premier contact. Mais pour montrer ce qu'il faisait, ses gestes, ses manies, ses « trucs », son installation. Et la gestion de ses moments de plaisir, le choix de ses disques, innombrables, les façons dont il s'approvisionnait, jusqu'à ses petites listes de critiques cochées (mais jamais suivies dans le magasin), ou sa façon de caractériser ses humeurs et de traduire son état de fatigue en termes de répertoire possible. » (2009 – p. 57)

Cette situation est un écho à celle qui a été vécue ; mes nombreux séjours, mes contacts réguliers sur les réseaux sociaux m'ont permis de tisser des liens, qui perdurent dans le temps et l'éloignement. Tout comme l'amateur avec Antoine Hennion, j'ai pu constater une flagrante différence à l'instant où le goût de l'anthropologue entre en jeu. Si cela a été le cas avec Dryad, il en va de même avec Li Chao. Rencontré lors d'un concert organisé par notre ami commun, Ruò Tán, lors de mon pré-terrain, je lui fais part de ma vive motivation à le rencontrer. À la fin du concert il me le présente, je lui tends mon exemplaire de son album d'Enmity pour qu'il me le signe, ce qu'il fait sans grand enthousiasme. Puis, je lui présente mon exemplaire de Zaliva-D, il me regarde interloqué, me demandant si j'aime aussi ce projet, je lui dis que oui j'aime beaucoup et que j'ai ramené exprès mes exemplaires de France pour qu'il les signe. À partir de là, son attitude a totalement changé et nous avons commencé à discuter sur Zaliva-D, il a dû partir mais pas avant que nous ayons échangé nos WeChat.³⁰

Engager son propre goût, se définir à la fois en tant que chercheur, en tant qu'amateur c'est se rendre poreux à son terrain, comme nous allons le voir dans la prochaine section où je reviens sur la méthodologie déployée sur mon terrain. C'est tout autant un moyen d'accéder à la réalité de la scène Metal chinoise qu'une partie intégrante de la méthodologie.

30. Nous reviendrons sur cette réaction de Li Chao plus en détails, l'expliquant et l'étayant dans le chapitre qui lui est consacré.

• RÉFLEXIONS SUR LES LIENS ENTRE METAL CHINOIS ET LES SOUS-CULTURES / CONTRES-CULTURES

Dans ce travail, il est important de s'intéresser aux idées et aux enjeux politiques et identitaires qui sous-tendent les concepts de sous-culture³¹ et de contre-culture. Si nous nous intéressons dès à présent à la place du Metal au sein de ces concepts c'est que pendant longtemps – et cela perdure toujours dans une moindre mesure – le Metal était vu comme quelque chose de dangereux pour la stabilité sociale³². Pourtant, bien que le Metal puisse être perçu dans son ensemble comme une manifestation musicale « extrême » comme le fût le Rock en son temps rare sont les sous-genres Metal et/ou groupe à remettre en cause le modèle social dont ils sont issus. Bien que la Chine possède une politique de censure forte vis-vis des paroles contestataires et des formes d'arts alternatives, il n'y a rien de réellement surprenant à ce qu'une scène Metal s'y soit développée. En somme, il faut distinguer comme le fait Olivier Penot-Lacassagne les sous-cultures et les contres-cultures :

« Il importe de ne pas confondre une contre-culture avec ses avatars sous-culturels. La puissance interruptive de la contre-culture, créatrice de nouvelles négations et de nouvelles affirmations, rompt la ligne de l'histoire. Sous les manifestations massives du moment se fait entendre une violence discordante qui interrompt, sans jamais le réduire au silence, le discours commun, diversement modulé. Cette intensité singulière se distingue des sous-cultures [...] qu'elle inspire et qu'elle nourrit. Derrière le rejet de la culture dominante et des sous-produits de la contestation se profils, sous son enseignement, une critique vigoureuse de l'individu et de la société. » (2013 – p.16)

Le Metal n'est pas intrinsèquement contre-culturel, faire du Metal ne « rompt [pas] la ligne de l'histoire » et les groupes ne sont pas tous porteurs d'une « critique vigoureuse de l'individu et de la société ». Par ailleurs, certaines formations peuvent à leurs débuts être contre-culturelles, puis s'intégrer à la culture dominante comme l'illustre le cas du Punk :

31. Les appellations « sous-culture » et « contre-culture » souvent utilisées en tant que synonyme ne revêtent pourtant pas le même sens. La « sous-culture » est une culture minoritaire par rapport à la culture *mainstream* ou dominante alors que la « contre culture » est une culture – minoritaire également – qui possède en son sein l'idée d'être contre le modèle dominant et/ou *mainstream*. Nous allons le détailler plus précisément dans la suite.

32. Notamment au travers de reportages récurrents entre la fin des années 1990s et début 2000 qui cherchaient à tout prix le sensationnel en traitant du Metal et/ou du mouvement goth, et/ou du satanisme (ne faisant pratiquement aucune distinction entre les trois). Image persistante puisque même en 2013 un reportage sur le Hellfest qualifiait le public comme des « hordes de zombies gothiques ».

« D’abord démoniaque, les punks furent rapidement normalisés ? L’immonde déviant fut bientôt réinscrit dans une configuration de sens commun partagé. On le découvrit « brave fils de famille », « pauvre chômeur », mari et père. La diffusion concernée de ces représentations neutralisantes banalisait le potentiel subversif du mouvement. La restauration commençait. » (2013 – p.229)

Ce constat posé par Olivier Penot-Lacassagne fait écho à la popularisation de l’esthétique Metal puisqu’on la retrouve désormais dans la mode du prêt-à-porter avec de nombreux t-shirts de groupes comme, Metallica, Iron Maiden, Mötörhead ou encore les Guns N’ Roses. Le Metal n’inquiète plus guère, seuls les sous-genres les plus extrêmes (Black Metal, Death Metal) de celui-ci arrive à garder un semblant d’esprit démoniaque, même si il tend également à se populariser. À cela, des artistes peuvent être contre-culturels au sein même d’une sous-culture. C’est ce que nous allons voir avec le cas de Li Chao qui de par son parcours et son histoire personnelle construit une pensée Metal contre-culturelle au sein même de la scène Metal chinoise. S’il est question d’une pensée contre-culturelle et non pas seulement de la pensée de Li Chao c’est que cette perception est partagée et appliquée par certains acteurs du Metal chinois qui partagent sa vision. C’est que :

« ... la contre-culture questionne le « sens du monde » et le « sens de la vie ». Elle trouve en ce questionnement sa définition et son orientation. Complexe, plurielle, une contre-culture reconsidère les rapports du passé, du présent et de l’avenir, et se demande où « nous » allons. En elle, se tiennent les possibilités inabouties des sociétés dans lesquelles nous vivons. Elle n’est donc pas réductible à l’imagerie d’Épinal qui la précède et la suit obstinément. Une contre-culture traduit une hésitation du devenir, elle rend possible l’avènement d’une vision du monde. Son éclectisme bigarré et, parfois son syncrétisme superficiel ne peuvent en occulter la radicalité. » (Olivier Penot-Lacassagne, 2013 – p.4)

Là où nous verrons que pour Li Chao il est maladif en Chine de vouloir mélanger musique Pop et Metal extrême. Autrement dit de vouloir intégrer ce qu’il considère comme des éléments de la contre-culture Metal à la culture dominante, pour ce faire accepter de celle-ci. Nous verrons que pour Li Chao, le Metal Extrême et surtout le Black Metal sont intrinsèquement contre-culturels, et que ceux qui cherchent à ne pas l’être dans leur Black Metal ne font tout simplement, pour lui, pas du Black Metal mais du « Metal mignon ». Pour autant ces mêmes groupes revendiquent bien faire du Black Metal, mettant ainsi en évidence

le fait que :

« ... la culture elle-même n'est pas une, et l'essentiel n'est donc pas de connaître le lieu où se manifeste la contre-culture, mais d'en étudier les formes multiples et les combats qu'elles mènent. C'est sans doute une façon plus adaptée de prendre au sérieux une leçon contre-culturelle importante, celle qui nous invite à ne plus laisser fonctionner le langage comme auparavant et à délaissier certains mots, pour en trouver de nouveaux, mieux à même de rendre compte d'un réel transformé. » (Diogo Sardinha, 2013 – p. 178)

La sous-culture Metal comme toute culture n'est pas homogène, la sous-culture Black Metal n'est pas homogène, la sous-culture Metal chinoise n'est pas homogène, la sous-culture Black Metal chinoise n'est pas homogène et ainsi de suite pour chaque sous-genres, chaque scène nationale et chaque scène locale. Le Metal chinois est multiple à la fois sous-culturel et contre-culturel, les enjeux – qu'ils soient politiques, stylistiques, identitaires – se croisent, se confrontent, s'ignorent. Cela « invite à ne plus laisser fonctionner le langage comme auparavant et à délaissier certains mots, pour en trouver de nouveaux », à nous saisir de l'« esprit du Metal chinois », de ses spécificités qui font de lui une sous-culture à part entière. L'étude de ces « formes multiples » – que sont les sous-cultures et donc des contres-cultures –, de ses « combats », de ses enjeux (politiques, identitaires, sociaux etc.) ne peut se faire qu'en adoptant son « langage ». Une façon métaphorique pour Diogo Sardinha de nous dire qu'il faut laisser de côté l'idée que la culture est une : « sorte d'espace monopolisateur qui embrasserait en son sein toute manifestation, y compris celle qui tenterait de s'opposer à elle » (2013 – p.178). Délaissier cela c'est s'inscrire dans cette culture autre qui se définit et s'exprime à la fois en marge de la culture dominante mais aussi au travers de la réappropriation de nombreux éléments issus de cette même culture dominante (Catherine Capdeville-Zeng ; 2001, Richard Mèmeteau ; 2019). C'est se saisir de ce qui sous-tend, construit le Metal chinois et sa scène, à l'image du terme « evil » que nous allons étudier dans la suite de ce travail et qui est le reflet de cette idée, un mot, au sein d'une culture peut revêtir une définition plus ou moins partagée tout en aillant des applications différentes, mais rendant « compte d'un réel transformé », réapproprié. Pour en rendre compte, il faut s'inscrire dans cette sous-culture, en faire l'expérience. Nous verrons que pour le comprendre la méthodologie mise en place nous permet de nous laisser prendre par ces différentes facettes qui constituent ce « réel transformé ». De ce fait, cela nous permettra de rendre compte de ce dernier et du contexte dans lequel s'opère cette transformation. Car – bien que nous ayons souligné le fait que sous-culture et contre-culture n'étaient pas synonyme –, le contexte

d'émergence d'une sous-culture est tout aussi important que celui d'une contre-culture, car comme le rappelle Simon-Pier Labelle-Hogue :

« ... il s'agit d'une culture, c'est-à-dire d'un ensemble structurel enrichi de ses traditions, de ses rituels, de son langage, de sa géographie et de son identité propres. Il est aussi nécessaire de garder en tête que la contre-culture est avant tout une culture de contestation, qu'elle ne peut donc pas être dissociée du contexte de son émergence. » (2013 – p.145)

Si l'une se construit en tant qu'opposant à la culture dominante, la seconde se construit comme une culture autre, mais ce qu'elles ont en commun c'est que les deux se construisent comme des alternatives à la culture dominante et pour cela elles se définissent par rapport à elle (Richard Mémèteau ; 2019).

Au travers de cette courte réflexion, nous avons cherché à montrer en quoi le Metal chinois était une sous-culture et l'influence que cela a eu sur la mise en place de la méthodologie, notamment au travers de la mise en place d'éléments liés à la « pleine participation ».

• MÉTHODOLOGIE

Pour saisir les enjeux complexes et pluriels de la sous-culture Metal et de ses facettes contre-culturelles il faut que l'analyse se fasse au travers non seulement de la musique mais aussi des acteurs qui la constituent. Antoine Hennion explique que : « *L'analyse doit passer par les mêmes médiations, allant des humains et des institutions aux cadres de la perception [...] jusqu'au détails les plus précis des œuvres et de leur perception* ». (2007 – p. 18). Pour cela, j'ai adopté une méthode de recueil qui se rapproche de la « pleine participation » pratiquée par Jeanne-Favret Saada dans le Bocage Normand, ou encore par Arnaud Halloy dans le culte Xangô de Recife et Loïc Wacquant dans un club de boxe d'un quartier du ghetto noir de Chicago (pour ne citer qu'eux). Elle permet de se laisser « affecter » par son terrain, d'être guidé par l'affect autant que par le regard ethnologique, de s'inscrire dans ces « *rapports du passé, du présent et de l'avenir* » (Olivier Penot-Lacassagne, 2013 – p.4). Ces rapports construisent le milieu de la scène Metal chinoise, sa vision, son identité car : « *Nous ne sommes pas dans un monde artistique en soi transparent et rendu opaque par des forces externes, mais dans un réseau opaque qui ne s'étendra pas d'une maille sans que quelques-uns ne l'aient tissée. [...] nous sommes loin des principes et proches des acteurs : on*

s'arrange. » (Antoine Hennion, 2007 – p. 128). Il faut donc tisser son propre réseau, « s'arranger », au sein de ce monde artistique pour arriver à lever ce voile d'opacité. Le Metal chinois n'est pas un monde qui ne serait qu'Art, il est, comme tout monde de l'art (Howard S. Becker ; 2010) réseaux, collaborations, médiations (Antoine Hennion ; 2009). Le Metal chinois n'est pas une entité unique, immaculé de toutes influences extérieures et aux réseaux seulement internes, sans lien avec l'extérieur. Il s'inscrit autant dans la culture mondialisée du Metal (Meng Tze Chu ; 2012, Jeremy Wallach ; 2011), son analyse permet la « *prise en compte des comportements à travers lesquels les identités collectives se constituent et se déforment. Cela n'implique pas que l'on ignore ni que l'on néglige les propriétés « objectives » de la population étudiée, mais qu'on les traite comme des ressources différentielles dont l'importance et la signification doivent être évaluées dans les usages sociaux dont elles font l'objet – c'est-à-dire dans leur actualisation.* » (Jacques Revel, 1996 – p. 25). Pour autant, être au plus prêt de ces « identités collectives » qui constituent mon terrain, s'intégrer totalement à son terrain même en tant qu'amateur c'est flirter avec l'ethnocentrisme, pour éviter cet écueil il est indispensable de rendre compte de sa place au sein du terrain et des rapports humains qui y ont été tissés. Cela permet de ne pas tomber dans cet ethnocentrisme, il est donc fondamental de porter un regard critique sur les données et cela est possible à travers l'analyse anthropologique.

Les moments de vie sur un terrain long sont autant un moyen de dessiner la vie que les liens sociaux qui construisent le terrain, et au final l'analyse. Tendre vers un recueil, une analyse rigoureuse n'exige pas nécessairement qu'elle soit froide, clinique. Prendre de la distance n'est pas se rendre imperméable aux émotions. Raconter des récits de vies, des tranches de vies (Loïc Wacquant ; 1988, Laurent Legrain ; 2014, Arnaud Halloy ; 2015, Jeanne Favret-Saada ; 1978) ou même des expériences personnelles devient un moyen d'enrichir le terrain et son analyse. Cela permet d'éviter la perception première que l'on a de la Chine, perception qu'Anne Cheng définit comme :

« Un brouhaha confus où se mêlent informations mirobolantes sur son économie, nouvelles alarmantes sur sa politique, et interprétations plus ou moins fondées sur sa culture. La Chine est cette grande portion d'humanité et de civilisation qui reste encore pour l'essentiel inconnue du monde occidental, sans avoir cessé de susciter sa curiosité, ses rêves, ses appétits. » (1997 – p. 27)

C'est plein d'une curiosité attisée par les rêves créés par le Metal chinois que je me suis rendu sur mon terrain. Ce fut un « *abandon total aux exigences du terrain* » (2000 – p.15), cet

« abandon » ethnographique que Loïc Wacquant définit à travers Kurt Wolf comme étant « *un engagement total, une mise en suspension des notions reçues, la pertinence de toute chose, l'identification et le risque de se faire blesser* » (1964 – p. 233-263). Il a donc fallu « *chausser [...] les gants avec eux* » (2000 – p. 15), c'est-à-dire dans mon cas vivre en Chine, partager des moments de vie (repas, soirées etc.), ne pas me focaliser uniquement sur les groupes que je connaissais préalablement ou ceux qui sonnaient « chinois ». La tentation de parler de Metal chinois, d'identité chinoise, uniquement par le prisme de groupes qui sonneraient uniquement « chinois » ou « folklorique » est grande ; tel une affordance, le Metal qui sonnerait « chinois » et/ou « folklorique » serait plus « légitime » pour symboliser un Metal chinois, là où la scène chinoise s'est construite, se construit, se développe au travers de groupes qui n'utilisent aucuns éléments que l'on pourrait qualifier de « chinois ». D'autant plus, que pour une partie des acteurs de la scène chinoise, l'utilisation même de sonorités « chinoises » n'est pas garant d'une identité « chinoise ». Par ailleurs, si je ne me suis pas concentré uniquement sur les groupes que je connaissais au préalable, c'est que ces derniers ne sont pas les garants de la scène chinoise, de son identité, de son histoire. Leur découverte s'est faite au fil des ans, sans connaître réellement le contexte d'émergence de ces groupes, les infos venant de Chine étant limitées. Il était possible de spéculer, d'imaginer l'importance de tel ou tel groupe en fonction des années de création ou des quelques informations glanées sur différents sites. Pour autant saisir l'ensemble des enjeux de l'existence de ces derniers au sein de la scène Metal chinoise, – sur sa construction, son développement, ou l'impact qu'il a eu sur son identité même – était impossible. Ne pas se focaliser uniquement sur les groupes que je connaissais (mais les voir comme une porte d'entrée), ne pas se contenter des groupes aux sonorités « chinoises », ces deux éléments résumant cet « *abandon total aux exigences du terrain* ».

Il n'était pas question de partir en quête de la scène rêvée au travers des découvertes musicales chinoises que j'avais faites. Sylvie Morel souligne le fait que tout chercheur « *appréhende son objet de recherche à partir d'un savoir situé, subjectif, empreint de catégories de pensées, de manières de percevoir et de dire la réalité sociale, liées à sa trajectoire sociale* » (2018 – p. 142). Il fallait cette « *mise en suspension des notions reçues* » qu'était mes connaissances en tant qu'amateur de Metal chinois. Cette mise en suspension ne veut pas dire qu'elles ne sont pas mobilisées, bien au contraire, elles permettent d'échanger, de s'inscrire dans cette scène, cela permet « *non seulement au chercheur de « faire avec » mais, aussi, de « jouer avec* » » (2018 – p. 142). Pour autant elles ne sont pas forcément partagées par le milieu dans lequel on s'engage. Elles le sont ? Tant mieux, elles ne le sont pas ? Nous devons accepter que nos notions étaient biaisées, erronées par les informations et/ou les non-informations qui étaient en notre possession. C'est comme cela que j'ai

« *chauss[é] [...] les gants avec eux* » et non pas contre eux.

Il était également important de ne pas me contenter uniquement des concerts, l'événement « type » de la musique. Au même titre que Howard S. Becker dans *Les Mondes de l'art* le terrain ne s'est pas limité à la seule parole des musiciens. Le Metal, comme tout autre style de musique est le résultat de la coopération de nombreux acteurs, de liens sociaux qui se tissent au fil du temps, mais qui aussi se coupent. La scène Metal chinoise a tout d'un des mondes de l'Art défini dans son usage technique par Howard S. Becker comme « *le réseau de tous ceux dont les activités, coordonnées grâce à une connaissance commune des moyens conventionnels de travail, concourent à la production des œuvres qui font précisément la notoriété du monde de l'art* ». (1982 – p. 22) Autrement dit, et comme expliqué pour résumer son travail sur la quatrième de couverture :

« Howard S. Becker analyse la production de toute œuvre d'art comme une action collective. L'artiste est au centre d'une chaîne de coopération liant tous ceux qui, à des titres divers, concourent à l'existence de l'œuvre. Il se réfère à des créateurs du passé ou de son temps ; il mobilise des fabricants de matériels, des collaborateurs, des intermédiaires diffusant l'œuvre, des critiques, des théoriciens, des fonctionnaires pour soutenir ou censurer l'activité créatrice, des publics. Tous agissent sur la base de conventions communes qui s'incarnent dans des savoirs, des techniques, des habitudes de travail et des catégories de perception. L'œuvre apparaît ainsi dans le mouvement de sa genèse matérielle et cognitive : elle est empreinte des multiples décisions et interprétations qui font du « monde de l'art » tout entier son « auteur ». » (2010)

C'est à travers cette idée que l'Art est une action collective que j'ai appréhendé la scène Metal chinoise, je ne me suis pas concentré uniquement sur les musiciens, mais également sur d'autres acteurs au « savoir », aux « actions », aux « décisions », aux « interprétations » différentes et parfois multiples. C'est le cas par exemple de Wu Zakk qui est graphiste, organisateur, et créateur d'un des premiers magazine Metal de Chine, ou encore Mr. Zhang qui est compositeur au sein de Demogorgon, créateur également d'un des magazines pionniers du Metal en Chine, manager, organisateur etc. ou encore Yang Yu qui est organisateur de festival, *manager*, et *booker*³³. Certains comme Ruò Tán sont musiciens mais aussi gérants de label, organisateurs et graphistes. Rares sont les projets musicaux, même les projets solo, où un musicien unique s'occupe de l'ensemble de la production, pochette du disque, puis de la distribution – sans parler du pressage – de la communication etc., c'est

33. Un booker est une personne qui s'occupe d'organiser les tournées des groupes avec lesquels il travaille.

d'autant plus vrai que la collaboration avec un *manager* en Chine est bien plus courant qu'en France pour des groupes dits « *underground* »³⁴. C'est ce qui fait tout « l'intérêt » de la musique pour Antoine Hennion qui fait parti de ces arts qui ne se définissent pas par :

« ... la fermeture sur un objet fini, mais par la mobilisation active d'une foule de participants, hommes et choses, instruments et écrits, lieux et dispositifs. Pour partie, la musique fait là ce que bien d'autres font, elle est une façon pour les humains de s'organiser autour de certains objets élus et de nouer leurs rapports autour de mixtes, mi-humains, mi-matériels. Mais, prenant des formes inextricablement liées aux possibilités du médium sonore, elle permet une installation spécifique, différente des autres façons de faire un monde, à cause des choses par lesquelles elle passe. Ce qui permet de l'aimer, sans qu'elle ait ni l'évanescence séductrice du leurre, ni la dureté de la chose inerte déposée par un créateur. » (2007 – p.279)

La musique n'est pas l'unique constituant d'une « scène », même si sa place est bien évidemment centrale et que les acteurs s'articulent autour des groupes et donc de la musique. Le terme « scène » fait écho à celui du « monde de l'art ». Toutefois, si leur définition technique est identique le terme « monde de l'art » n'est jamais utilisé dans la « scène Metal », que ce soit en Chine en France ou dans les autres « scènes » que j'ai pu côtoyer de près ou de loin³⁵. Le terme « scène Metal » sera donc utilisé pour désigner le « monde de l'art », et « scène Metal chinois » lorsqu'il sera question spécifiquement de la Chine. Même si, à première vue, mon travail a pour thème les musiciens, ce ne sont pas uniquement ces derniers qui construisent la scène Metal chinoise et donc l'identité du Metal chinois, cœur même de ma problématique.

Howard S. Becker nous montre l'importance dans la construction d'un monde de l'Art, des liens, des enjeux qui les régissent. Tout comme Antoine Hennion qui souligne également qu'il : « *importe peu d'être exhaustif, de décliner l'ensemble des médiations*

34. Le terme « *underground* » qui se traduit par sous-terrain fait référence à des groupes qui se situent hors du circuit de distribution « *mainstream* », soit grand public. Nuclear Blast, Metal Blade Records, Season Of Mist sont des labels davantage grand public et spécialisés dans le Metal.

35. A travers mon activité de chroniqueur musical et de passionné de la scène metal asiatique, j'ai eu la chance d'échanger avec des acteurs de scènes metal très diverses, allant des États-Unis à l'Indonésie, au Japon, à l'Allemagne, etc. Le terme « scène » est le terme le plus utilisé pour désigner les ensembles d'acteurs et de publics qui les font vivre. Il me paraît donc peu probable que le terme « Monde de l'art » ait été employé pour les désigner.

musicales comme si elles étaient objectivables en une liste fermée : cela en referait des moyens termes, de simples intermédiaires instrumentalisés. L'idée est plutôt d'ouvrir en plusieurs points les coutures du tissu musical, pour voir se défaire et se refaire en chacun de ces points médiats les innombrables petits liens qui tiennent ensemble la musique ... » (2007 – p.329). Du premier geste à sa confrontation avec un public, l'œuvre d'art va s'inscrire dans une chaîne de coopération importante où chaque stade apporte son lot d'enjeux, d'intérêts. S'il « importe peu d'être exhaustif » c'est que ces intérêts varient selon l'acteur qui lui est lié, tous les enjeux (qu'ils soient politiques, culturels, identitaires ou autres qui composent la scène chinoise) ne la composent pas à chaque instant et pour tous les acteurs. Dans la scène chinoise, comme pour toutes les scènes musicales, différents éléments font corps avec la musique. C'est pour cette raison que marchant dans les pas d'Arnaud Halloy « j'ai choisi de multiplier les sources de données ethnographiques afin d'obtenir, grâce au croisement des données recueillies, une description la plus proche et la plus fidèle possible des situations observées. » (2015 – p. 18). Pour avoir une « description la plus proche et la plus fidèle possible » il faut rendre saillants les liens qui existent entre les « données recueillies », mais aussi entre les acteurs. Dans la scène chinoise, comme toutes les scènes musicales, différents éléments se mêlent à la musique, arts graphiques pour les pochettes, visuels pour la scène mais aussi communication et organisation. Mes sources viennent donc principalement des musiciens mais aussi de ceux qui les entourent comme Yang Yu, organisateur et manager, Wu Zakk, graphiste, manager, organisateur et rédacteur, Mr. Zhang manager, chroniqueur et organisateur, Dani Li, gérant d'un label, ainsi que Ruò Tán, musicien mais aussi graphiste et gérant d'un label. Ces derniers participent tout autant à la scène Metal chinoise et donc à l'identité du Metal chinois. À l'image de l'ouvrage de Howard S. Becker, cela permet de montrer la construction, les liens, les différents enjeux qui régissent les mondes du Metal chinois. L'artiste n'est pas seul, une œuvre d'art n'est pas créée pour elle-même. Pour Yang Yu, les connexions sont un des enjeux de la construction de l'identité de la scène Metal chinoise :

« J'ai beaucoup de groupes, pas seulement un. J'aime dire que je suis un pont. Il y a un côté culturel et un côté business dans la création de ces connexions. Une grosse partie de mon travail est de créer des plates-formes, de combiner les compétences. Par exemple lors de tournées européennes et à l'étranger j'ai demandé le soutien de l'université de Confucius et de leur département événementiel pour monter des concerts. Mon idée, c'est de combiner les événements et le travail des étudiants. Ils travaillent sur la langue ou la musique pendant le concert. »

« L'identité chinoise » devient un argument, un enjeu pour pouvoir avoir les moyens financiers de tourner à l'étranger mais aussi susciter de l'intérêt. De nombreux groupes chinois s'en sont rendus compte et ont commencé à incorporer des éléments folkloriques « chinois » dans leur musique. Pour autant, je ne me suis pas concentré uniquement sur la facette « exotique » du Metal chinois, c'est-à-dire des groupes qui sonnent uniquement « chinois » ou « folklorique », ethnique etc. car tout comme les contres-cultures, la culture Metal « ... n'est pas un mouvement artistique. Il n'y a aucune cohérence programmée. Il faut la prendre pour ce qu'elle est : un phénomène global et contradictoire, qui exprime inconsciemment une identité collective. Il importe en toute occurrence de donner sens à la cacophonie. » (Christophe Bourseiller, 2013 – p. 237). Se focaliser uniquement sur du Metal qui sonnerait « chinois », est donc un non-sens vis-à-vis de la culture Metal mais aussi chinoise, c'est ce que fait ressortir Yang Shen dans un article sur la Chine et l'occidentalisation. Il met en avant le fait que :

« ... l'identité nationale ne peut pas signifier conserver la culture traditionnelle, ni même garder les caractéristiques chinoises. Lorsque nous absorbons la culture étrangère, nous devons pouvoir en choisir des parties de façon autonome, les mettre au service de notre propre cause et les intégrer à notre propre culture. Tant que nous pouvons conserver une autonomie suffisante dans la sélection culturelle, peu importe la quantité de culture occidentale que nous absorbons, nous ne deviendrons jamais les esclaves culturels de l'Occident. Mais nous intégrerons les fruits positifs de la culture occidentale parmi nos ressources culturelles principales. [...] Notre attitude par rapport à la culture traditionnelle chinoise doit être la même. [...] Sur la base d'une utilisation et d'une intégration suffisante des deux sortes de ressources culturelles chinoises et occidentales, nous serons capable de créer une nouvelle culture qui satisfera les besoins de la modernisation mondiale et [...] portera les caractéristiques nationales chinoises. » (2008 – p.125)

Un groupe comme Sintala Rána³⁶, qui s'inspire des mythes de Transylvanie et propose un Black Metal à l'esthétique symphonique occidentale est tout autant chinois et intégré à la scène chinoise que Black Kirin qui revendique plus ostensiblement une identité chinoise. Nous verrons que lorsque les groupes intègrent et expriment plus ou moins les caractéristiques du Metal occidental et/ou chinoise dans leur musiques, les enjeux (politiques, 36. Formé en 2017 à Pékin, le duo s'inscrit dans un Black Metal symphonique aux atmosphères médiévales et gothiques qui ne sont pas sans rappeler Emperor, Carach Angren ou encore Dimmu Borgir. Le nom du projet vient du Quenya, un langage elfique inventé par J.R.R. Tolkien, cela signifie : « Eclipse de lune ».

sociaux, identitaires etc.) divergent. Ces enjeux, intrinsèques au Metal chinois ne sont pas plus ou moins importants en fonction de la partie occidentale qui compose les groupes ; l'utilisation plus ou moins importante de la facette chinoise au sein des groupes chinois est porteuse d'enjeux différents. D'autant plus que les acteurs eux même ne s'entendent pas sur l'existence d'une scène chinoise, d'un Metal chinois, sur l'utilisation ou non d'éléments folkloriques, ethniques. Puis, d'autres comme Andrew Lee ou Ruò Tán remettent en question la folklorisation du Metal chinois pour coller à cette image « exotique » qu'il revêt à l'international et qui n'est parfois qu'un fin voile masquant un racisme anti-asiatique ambiant³⁷. Nous verrons cela en détail dans les chapitres de cette thèse.

Auteurs, musiciens, managers etc... se retrouvent sur un point : l'importance de saisir les connexions, des connexions qui ne concernent pas uniquement les musiciens. Se focaliser uniquement sur ces derniers, lorsque l'on s'intéresse à la construction d'une identité, c'est occulter le poids des échanges et le rôle de chaque acteur. Le cas de Yang Yu est explicite puisque pour lui, le lien entre « identité chinoise » et le Metal est évident, allant même jusqu'à faire des groupes de Metal des cas d'études pour les étudiants en musique et sinologie.

Les matériaux et les sources qui composent mon travail sont principalement de deux sortes, humaine et historique. J'ai laissé parler mon terrain, la scène chinoise. Les seules sources « indirectes », qui ne viennent donc pas de mes entretiens ou de mes observations, sont les sources historiques et médiatiques (réseaux sociaux, webzines etc...) ainsi que les paroles de groupes. Les réseaux sociaux au même titre que les médias étudiés Par Howard S. Becker font désormais – et ce depuis de nombreuses années – partie de la construction d'une scène et reflète une partie de sa vision, autant sur elle même que sur l'extérieur. Concernant les paroles des morceaux, elles permettent de saisir certaines spécificités des groupes ou encore d'illustrer le discours des musiciens et les concepts qui les habitent. Si les paroles et les extraits tirés de médias et des réseaux sociaux sont intégrés et analysés aux côtés des discours des acteurs c'est, que les traiter à part, reviendrait à les déconnecter, à les décontextualiser de la scène Metal chinoise, hors ces derniers en sont tout autant une expression, bien que différente. Cette méthodologie, rejoint l'idée d'Antoine Hennion selon laquelle, « *il ne reste rien du monde si on l'épure pour n'y rencontrer que des sujets et des objets, bien proprement séparer.* » (2007 – p.266). Les paroles et les réseaux sociaux sont deux formes de discours, loin d'être déconnectés de la scène dans laquelle ils s'inscrivent, ils en sont souvent les tribunes.

Pour ce qui est de l'histoire de la scène Metal chinoise, les sources ne sont pas uniquement indirectes. Cette dernière est née entre la fin des années 1980 et début 1990, de nombreux

37. Particulièrement anti-chinois avec la crise du Covid-19.

acteurs encore présents en son sein ont participé à sa genèse, comme Nong Yon de Ritual Day 施教日³⁸ et Li Chao, d'Enmity 怨, Evilthorn 恶刺³⁹ et Harrfluss 头发河⁴⁰. Les écouter, c'est se mettre à écouter l'histoire de la scène Metal chinoise car ils ont participé directement à sa genèse.

La densité de cette histoire du Metal chinois a fait qu'en introduction j'y ai consacré deux parties : une historicité des débuts de la scène Metal chinoise puis une partie sur la nouvelle vague du Metal Chinois ou la « New Wave of Chinese Metal »⁴¹, expression que j'emprunte à Shun, chanteur et compositeur du groupe de Heavy Metal / Folk Metal Dream Spirit 梦灵⁴² et Jing son batteur – cette appellation sera par la suite discutée par Yang Yu.

Laisser parler son terrain c'est faire « l'expérience du terrain » de Loïc Wacquant (2000) c'est appliquer la « pleine participation » de Arnaud Halloy (2007). Pour reprendre les termes de ce dernier, l'implication et l'engagement personnel se mettent au service de l'ethnographie :

« L'implication personnelle en tant que source de données ethnographiques consiste à développer une ethnographie qui prend appui sur l'expérience sensible et l'engagement corporel du chercheur dans la construction de son objet d'étude. » (2015 – p. 19)

Cette démarche de recueil de données permet de dépasser ce que Jeanne Favret-Saada qualifie comme la « distance convenue » (1977 – p.35). L'auteure explique qu'il « *est impossible de mettre sur pied une quelconque stratégie de l'observation (fût-elle « participante »), avec ce qu'elle présuppose de distance convenue. Plus généralement, prétendre tenir une position d'extériorité, c'est renoncer à connaître ce discours. [...] Là sont les limites de ce que l'on peut demander à un informateur de bonne volonté [...], et elles sont vite atteintes.* » (1977 – 38. 施教日 s'écrit en pinyin « Shī jiào rì », la traduction anglaise est une bonne traduction du nom chinois. Le groupe décidera en 2016 d'utiliser uniquement son nom romanisé, Ritual Day. Ils changeront pour l'occasion de logo. Nous y reviendrons plus tard.

39. 恶刺, en pinyin « È cì » se traduit par l'épine démoniaque ou comme en anglais épine maléfique « evil » « thorn ». Le groupe a juste collé les deux termes.

40. 头发河 qui s'écrit en pinyin « Tóufà hé » peut se traduire par « rivière de cheveux », le nom anglais est une écriture approximative de la prononciation anglaise de « hair » et de l'allemand « Fluss » pour rivière. L'image de la rivière de cheveux vient de la figure des yūrei-zu (幽霊図), des yōkai (妖怪), les fantômes/esprits japonais. Les yūrei-zu se caractérisent par leur longue chevelure noire pareil à une rivière. L'image de ces esprits vengeurs a été popularisée dès le XIX^e siècle puis à travers le cinéma notamment dans les films « Ring » (リング) d'Hideo Nakata et son personnage Sadako qui est la représentation type des yūrei-zu.

41. Le terme utilisé est ouvertement inspiré de la « New Wave Of British Heavy Metal ». Nous y reviendrons plus en détail dans les chapitres suivants.

42. « Mèng líng », en pinyin, la traduction anglaise du groupe signifie la même chose.

p.35). Essayer dès lors de garder cette « distance convenue » ne serait-ce que lors d'une discussion sur les goûts musicaux avec un amateur passionné, un musicien ou tout autre acteur et la discussion tournera court. Être amateur, être inscrit dans le réseau social de la scène Metal chinoise permet de comprendre et d'être investi émotionnellement, au même titre que les acteurs, par les enjeux qui s'y dessinent, ainsi : « *l'analyse scientifique des conditions sociales de la production et de la réception de l'œuvre d'art, loin de la détruire, intensifie l'expérience* » (P. Bourdieu, 1992 – p. 15).

Contextualiser permet à l'analyse de dépasser l'image que l'on peut se faire du terrain, une image qui paraît « *excitant[e], dangereux[se], extraordinaire... Racontez-nous des histoires...* » (1977 – p.14). Jeanne Favret-Saada explique, qu'il ne s'agit pas de raconter une histoire, un conte, une fable ou encore d'y décrire un terrain fantasmé. Raconter une histoire, ce n'est pas faire une historicité. L'historicité, comme nous l'avons vu, a sa place, son importance et sa pertinence, permettant principalement de contextualiser le discours et le cadre dans lequel la « pleine participation » prend place. Pour Arnaud Halloy, cette méthodologie lui a permis de « réorienter son regard » (2015), de regarder là où les acteurs de son terrain regardaient. C'est également ce qu'explique Antoine Hennion, pour qui : « *L'analyse doit passer par les mêmes médiations, allant des humains et des institutions aux cadres de la perception, aux éléments matériels, et jusqu'aux détails les plus précis des œuvres et de leur production : elle permet ainsi de franchir le fossé désastreux qui séparerait analyses sociales des conditions de l'art et analyses esthétiques ou sémiotiques des fameuses 'œuvres elles-mêmes'.* » (2007 – p.18). C'est regarder son terrain, mais aussi regarder sa place au sein de celui-ci, sa place de chercheur. Arnaud Halloy fait appel à Jean-Claude Passeron pour souligner le fait que le chercheur en sciences sociales « *est à même de produire de l'intelligibilité ou, pourrait-on dire, de la compréhension à partir d'une comparaison empirique de situations sociales présentant un certain « air de famille » (Wittgenstein, 2005).* » (2015 – p.20) Si la place du « chercheur/initié » (Halloy ; 2015) permet de « tenir le grand écart épistémologique » il en va de même pour le chercheur/amateur (Antoine Hennion ; 2007). Travailler sur la musique, ou plus généralement sur des productions artistiques est impossible sans « engager son propre goût » d'autant plus que, « *comme les musiciens, nous n'avons accès à la musique qu'en entrant dans l'une de ces poches.* » (Antoine Hennion, 2007 ; p.364). Lors d'un face-à-face à une œuvre, les réactions ne sont jamais dénuées d'affects. Les œuvres artistiques sont faites pour interpeler. En faisant l'expérience de l'œuvre, de la musique, en s'y engageant, « *l'amour sensible de l'œuvre peut s'accomplir dans une sorte d'amor intellectualis rei, assimilation de l'objet au sujet et immersion du sujet dans l'objet, soumission active à la nécessité singulière de l'objet littéraire (qui, en plus d'un cas, est lui même le produit d'une semblable soumission).* »

(Pierre Bourdieu, 1992 – p. 15). Autrement dit, comment pouvons-nous comprendre quelque chose que nous n'aimons pas ou qui, au mieux, nous laisse indifférent alors que nos auditeurs en sont passionnés, articulant jusqu'à leur vie autour de l'objet étudié ? La question qui se pose alors est de savoir comment tenir ce « *grand écart épistémologique entre une ethnographie de « l'intérieur » et une démarche « objectivante »* » (2015 – p. 20). Pour Arnaud Halloy la réponse vient de « *la multiplication et la confrontation, pour une même réalité, de différentes catégories de données ethnographiques. Dans ce sens, j'ai privilégié les informations que me renvoyaient mes hôtes sur ma propre expérience plutôt qu'une démarche purement introspective* (Halloy, 2007). *Dans tous les cas j'ai minimisé le recours aux données directement issues de mon expérience personnelle. [...] L'essentiel de mon matériau ethnographique [...] provient des deux autres méthodes d'investigation : l'observation et l'entrevue* » (2015 – p. 20). Dans ma recherche ces deux mêmes axes prennent la forme de recueils de discours – à travers des entretiens formels et non-formels –, de récits de vie, et ses descriptions détaillées. Ces éléments sont autant de moyens de saisir l'information et de comprendre, d'analyser ce qui fait et construit « l'identité chinoise » dans le Metal pour ses acteurs. « L'expérience personnelle » (Mathieu Claveyrolas ; 2005), ce n'est pas devenir l'autre, c'est devenir poreux au milieu étudié (Arnaud Halloy ; 2016), se mettre en condition pour développer une « pleine participation ». Engager ses émotions et faire l'expérience du terrain permet aux experts du milieu étudié de valider ou d'invalider le regard du chercheur mais surtout « *l'intérêt réside dans les négociations, tensions, résonances entre l'expérience du chercheur et celle des personnes dont il cherche à traduire le point de vue* » (Arnaud Halloy ; 2022). Si celui-ci est validé, l'analyse faite à partir des données ethnographiques vues et recueillies aura une pertinence. Jing, batteur de Dream Spirit 梦灵, nous montre l'importance de « saisir l'esprit », de le comprendre :

*« La langue change tout, la façon d'écrire, la prononciation. Par exemple beaucoup de groupes de Metal, surtout de Black Metal racontent des histoires qui ne sont pas de leur pays. La plus grosse différence, c'est l'esprit, la façon de penser. C'est facile de faire du Black Metal, mais pas du Black Metal chinois ».*⁴³

Extraire les moments qui font sens dans cette construction comme par exemple les répétitions, revenir au travers des entretiens sur les moments de création, voir ce qui est partagé (ou pense être partagé) ou encore qui relève de la singularité : tous ces éléments, uniquement perceptibles lorsque l'immersion dans le terrain est complète, permettent une interprétation ethnologique (Mathieu Claveyrolas ; 2003). L'objet identité et le cadre de la scène Metal

43. On reviendra par la suite sur cette citation en développant l'idée d'un Black Metal chinois.

chinoise se prêtent « *tous deux à la dialectique de l'évident et de l'insaisissable au fondement de la perspective anthropologique. L'insaisissable ne motive-t-il pas en bien des sens l'investigation ethnologique, l'implicite (ce que les acteurs locaux ne peuvent dire de leur univers) plongeant l'ethnologue au cœur de la culture et de son efficacité (conçue alors dans sa dimension structurelle et interactionnelle) ?* » (Mathieu Claveyrolas, 2003 – p. 382). La méthodologie mise en place aspire à saisir ces événements dans leur singularité mais aussi dans l'importance qu'ils revêtent pour les acteurs et leurs visions de la scène Metal chinoise.

Pour cela l'accent a été mis sur sur « l'expérience personnelle » (Mathieu Claveyrolas ; 2003) qui permet de saisir une partie de l'atmosphère qui se dégage d'un lieu, d'un moment, elle permet de mettre en lumière certains éléments des conditions d'interactions qui : « *réside[nt] dans le fait qu'il s'agit d'un savoir « en situation » permettant de mettre en exergue les dimensions affectives, interactionnelles et sociales du discours dans son usage quotidien.* » (Arnaud Halloy, 2015 – p. 21).

• LE DÉROULEMENT

Dès les premières pages de ce travail, le lecteur aura constaté l'importance laissée à l'aspect narratif des expériences de terrain. Ce choix se reflétera également lors de la retranscription des entretiens, nombres d'entre eux (pour favoriser l'échange, l'approfondissement des sujets par la confrontation) ont été fait à plusieurs, puis retranscrit sous leurs forme d'origine, le dialogue. Dans la continuité de cette idée je n'ai pas souhaité « effacer » ma présence lors des entretiens, des questions, des échanges, mes débats, mes remarques voir même mes désaccords avec les acteurs de la scène Metal chinoise ont été laissés ainsi que contextualisés, si cela été pertinent pour notre réflexion et/ou pour immerger le lecteur au cœur de mon terrain et bien entendu si cela ne nuisait pas au déroulé de l'analyse. Cette revendication et ces choix ont été fait consciemment, car, comme le souligne Jaques Revel : « *nous le savons tous, nous utilisons constamment – consciemment ou non – des procédés rhétoriques destinés à produire des effets du réel.* » (1996 – p.32). Cette façon d'appréhender l'écriture « *ne relève pas fondamentalement d'un choix esthétique (même s'il n'est pas absent). Elle me semble plutôt d'ordre heuristique, et ce d'une double manière. Elle convie le lecteur à participer à la construction d'un objet de recherche ; elle l'associe à l'élaboration d'une interprétation.* » (1996 – p.32/33). Elle fait également écho à ma méthodologie qui à l'instar de celle d'Antoine Hennion nous permet de : « *raconter en nous donnant pour règle de ne pas confondre ou cacher l'un par l'autre nos deux rôles de participant et d'observateur, mais de les distinguer le plus possible ; de prendre le risque de*

l'engagement dans l'excitation collective dans la mesure exacte de l'analyse qu'il permet, et non pour la remplacer. Certes, comprendre ce qui se passe en un tel lieu n'est pas plus donné par la présence, complice ou forcée, que par une extériorité distante. Disons plutôt que, à l'extériorité simple de l'observation classique, nous substituons l'extériorité double d'un spectateur devenu analyste et d'un analyste devenu spectateur, dont les réactions appartiennent autant à ce qu'il faut analyser qu'à l'arsenal des outils bien maîtrisés de l'observateur. » (2007 – p.329). Le lecteur suivra donc le cheminement qui m'a poussé à m'interroger sur : Comment ce construit et s'exprime l'identité chinoise au travers du Metal ? Cette problématique est née de ma passion pour le Metal, la Chine et bien évidemment de ma formation anthropologique qui m'a fait m'interroger sur comment peut-on exprimer une identité chinoise au travers d'un prisme historiquement et culturellement dominé par l'occident ; quel sont les processus de « réappropriation » (Dick Hebdige ; 1979, Richard Mèmeteau ; 2019) qui permettent cette rencontre. Existe-t-il Une identité chinoise ? (Sabine Trebenjac ; 2000, Catherine Capdeville-Zheng ; 2001, Werner Meisser ; 2009) Peut-on réellement parler d'identité chinoise ? Alors que rien que dans ce travail les identités revendiquées sont multiples (Meng Tze Chu ; 2006, Nathanael Amar ; 2015), que s'ajoute à celles-ci celle du Metal, mondialisée, globalisée et occidentale (Koichi Iwabuchi ; 2008, Thierry Marres ; 2008, Jeremy Wallach ; 2011), sans oublier le carcan politique chinois où l'idée d'une identité chinoise se confond avec l'identité de l'ethnie majoritaire, les hans, côtoie la pression politique (Howard S.Becker ; 1982, Yang, Jenny Chan, Xu Lizhi ; 2015, Wo Wai-Chung ; 2018, Nathanel Amar ; 2020). Ces interrogations structurantes m'ont permis de poser le cadre analytique des chapitres suivants et d'apporter des réponses à mon interrogation première. Pour cela j'ai souhaité suivre les pas d'Howard S. Becker dans *Les Mondes de l'art* en me focalisant presque exclusivement sur les acteurs de ces Mondes de l'art ou comme les définit l'auteur les « acteurs sociaux » ou « personnel spécialisé » (1982). Il définit ces acteurs comme ceux participant et/ou créant les réseaux qui structures différents Mondes de l'art (pour nous, celui de la scène Metal chinoise), des mondes qui « *entretiennent constamment des relations étroites et essentielles avec d'autres mondes* » (2010 – p.60). Plus ou moins professionnels, les acteurs permettent la création, la diffusion, la promotion des œuvres créées au sein d'une scène spécifique et/ou globale et qui tout comme monde de l'art, « *se présente comme un réseau de chaîne de coopération qui relie les participants selon un ordre établi.* » (2010 – p.58/59). Howard S. Becker souligne que « *l'œuvre qui sert de point de départ à l'investigation peut être produite au sein de réseaux de coopération très divers, et sous des appellations tout aussi diverses. Certains réseaux sont vastes, compliqués et axés sur la production d'œuvres [...]. De plus petits réseaux peuvent n'inclure que quelques-uns des personnels spécialisés caractéristiques des réseaux plus vastes et plus complexes. À l'extrême*

limite, un monde peut se composer uniquement de celui qui réalise l'œuvre en employant un matériel fourni par des personnes qui n'avaient pas l'intention de coopérer et ignorent qu'elles sont mises à contribution. » (2010 – p. 60/61). Pour autant, bien que mon choix d'analyse se fassent sous l'angle des acteurs, le public / l'auditeur endosse parfois le rôle de « médiateur », dans la construction « d'atmosphères » spécifiques et singulières. Autrement dit l'analyse ne se structurera pas sous l'idée qu'il y a la musique d'un côté et le reste de l'autre elle s'inscrit dans un tout, elle n'est pas hors du Monde. Antoine Hennion souligne que l'analyse des médiations permet « *de se servir des solutions inventées par la musique pour relier ses productions et leur "contexte" social, au lieu de suivre la démarche inverse, de faire comme si le problème était résolu* » (2007 – p.19). Nous verrons comment les médiations et les dispositifs qui les composent permettent d'ouvrir la réflexion sur comment se construit le « style » (Dick Hebdige ; 1979) Metal chinois. Cette idée, bien qu'analysée en profondeur dans un chapitre sera un des concepts-clefs et récurant de ce travail, car la construction stylistique va de paire avec la construction d'une identité, et se fait le reflet du contexte dans lequel ce style s'éveille puis se développe ainsi que des enjeux (politique, sociaux, identitaires etc.) qu'il portent. S'il se trouve être aussi présent dans ce travail c'est que le concept de « style » musical est omniprésent au sein de la culture Metal. Chaque « style » est lui-même composé d'une myriade de sous-genres avec leurs propres codifications, expressions et identités à tel point qu'il peut n'y avoir que très peu voir aucun points communs (à part l'idée de musique amplifiée et des instruments utilisés) entre un sous-genre de Metal et un autre sous-genre de Metal. Chacun d'eux possèdent une « atmosphère » (Mathieu Claveyrolas ; 2003) qui lui est propre de part sa construction ainsi que son expression. L'atmosphère au travers de sa dimension dialectique, entre la musique et l'identité du groupe permet de faire l'expérience du Metal chinois. Pour reprendre les mots de Mathieu Claveyrolas, l'atmosphère « *ne se limite pas à la dimension sensible [...]. Elle est un objet qui permet d'appréhender la mise en vie de l'un et de l'autre.* » (2007 – p. 385).

Ces concepts-clefs ne seront pas les seuls à former le fil rouge de notre réflexion mais ils sont ceux qui m'ont permis de l'installer, d'appréhender mon terrain puis d'en relever d'autres comme nous le verrons avec le concept d'« evil ». Ils m'ont également permis d'esquisser certaines hypothèses, basées autant sur ces derniers que sur ma passion du Metal et de la scène chinoise⁴⁴. Une de ses hypothèses évidente était celle sur l'importance de l'utilisation des éléments « folkloriques », « traditionnels » et « ethniques » dans la

44. Bien que n'ayant pas vécu de l'intérieur la scène chinoise avant mon terrain, j'ai eu le privilège de faire découvrir à certains amis métalleux chinois des groupes chinois qu'ils ont aimé et qu'ils ne connaissaient pas. Cette connaissance de la scène chinoise s'est faite sur de nombreuses années, au travers de recherches sur internet, puis d'échanges avec les groupes et d'autres acteurs (labels, organisateurs) dans le cadre de mon webzine, Scholomance.

construction d'une identité chinoise (bien que ne souhaitant pas me limiter aux groupes qui en usaient), ainsi que celle de l'utilisation de la langue. J'ai également souhaiter rencontrer certains groupes en particulier car leur rôle, dans la construction de la scène chinoise me semblait important, comme Ritual Day et Voodoo Kungfu puis dans son développement comme Zuriaake. J'avais également constaté lors de mes recherches en tant que passionné, (avant même d'avoir l'idée que je me retrouverais un jour à écrire une thèse sur le sujet) que la scène chinoise avait connue une pause importante en terme de nouveaux groupes et de productions musicales, je me questionnais donc sur ces raisons. Un autre élément flagrant lorsque l'on commence à s'intéresser au Metal en Chine (ou même plus généralement au Rock et ses descendants) c'est son arrivée tardive sur le territoire, l'hypothèse la plus évidente – et qui s'est avérée juste – est celle de la fermeture politique et culturelle du pays. Plus que ces hypothèses, ce sont surtout les pistes qui ont guidé mes premiers pas dans le Metal chinois, les hypothèses se sont dessinées en même temps que mon chemin se traçait au sein du Metal chinois.

Ce cheminement va en parti ce retrouver dans la structure de ce travail. Souhaitant plonger au mieux le lecteur dans la scène chinoise, le premier chapitre sera consacré à un broissage rapide et non exhaustif de ce qu'est le Metal, ainsi que de la place de la Chine dans ce style mondialisé. Il se part d'une double fonction, en créant des balises pour le lecteur non-initié aux arcanes étranges du Metal et pour l'initié à contextualiser une scène souvent méconnue du Metal. Ce premier chapitre permettra d'historiciser les débuts du Metal en Chine, puis d'analyser son évolution. Il s'agit d'une étape nécessaire avant de s'intéresser à des acteurs et des groupes plus spécifiques pour saisir le contexte dans lequel ils ont découvert le Metal et se sont construit en tant que metalleux et ainsi comprendre certaines singularités qui auraient pût nous échapper sans cela. Pour Jaques Revel c'est comme « *changer la focal de l'objectif* » pour « *faire apparaître une autre trame, une autre organisation du social* » qui « *n'allait pas de soi.* » (1996 – p.10). C'est l'objectif du second chapitre. Centré sur Li Chao, figure de la dualité, tout à la fois pionnier du Black Metal, pariât de la scène. Il est le créateur d'un projet culte et charnier dans la façon de conceptualiser une identité chinoise « extrême » avec Enmity 怨, projet qu'il rejette. Hors de la scène mais pourtant profondément attaché au Metal et à la scène chinoise il fait parti de ces acteurs possédant des « *itinéraires individuels qui font apparaître la multiplicité des expériences, la pluralité de leurs contextes de référence, les contradictions internes et externes dont elles sont porteuses.* » (Jaques Revel, 1996 – p.22). Ce chapitre introduira également un concept-clef, celui d'« evil », qui nous suivra tout le long de ce travail. En effet, bien que n'étant pas exclusivement utilisé en Chine, ce dernier possède des enjeux identitaires particuliers pour les acteurs qui partagent son utilisation, sans pour autant forcément partager l'ensemble des

valeurs et des concepts que le terme « evil » revêt.

S'intéresser à Li Chao dès ce second chapitre nous permet d'appréhender la construction de la scène Metal au travers de son vécu comme pionnier mais aussi de constater que le Metal chinois n'est pas un tout. Cela permet « *d'enrichir l'analyse sociale en [...] rendant les variables plus nombreuses, plus complexes, plus mobiles* » (Jaques Revel, 1996 – p.22). Cela permet également de comprendre la distinction faite dans les deux chapitres suivants, entre faire du Metal en Chine (chapitre III) et du Metal chinois (chapitre IV). Ces deux chapitres vont de paire. Le chapitre III interroge la place du Metal dans la construction d'une identité chinoise chez les acteurs, puis, le chapitre IV, développe les enjeux et les conséquences inhérents à cette identité « chinoise » notamment en abordant la place des spécificités issues des minorités ethniques au sein d'un Metal dit « chinois ». Le Metal devient un moyen d'exprimer son « attachement » (Laurent Legrain ; 2015), l'évocation de cette « attachement » se retrouve dans de nombreux dispositifs (instruments « folkloriques », langue, imagerie), pour autant le chapitre V sera consacré exclusivement à une forme d'expression de l'attachement : le Mythe. Nous verrons au travers de celui-ci en quoi le mythe est une expression privilégiée de cet « attachement » et comment il se fait à la fois outil et expression d'une réappropriation de la culture « chinoise ». Vivant, l'usage du mythe permet à certain groupe de créer leur propre mythe.

Le dernier chapitre, le chapitre VI symbolise une sorte de « fin », non pas la fin de ma passion, ou de mon travail sur la Chine et le Metal chinois, mais plutôt la fin d'un premier cheminement. J'ai en effet débuté avec Li Chao, qui est l'artiste derrière Enmity 怨 une de mes premières découvertes en terme de Metal chinois, l'une des plus importantes dans ma construction d'amateur pour clore ce travail avec Bliss-Illusion 虚极. Une des dernières découvertes qui a eu un impact significatif sur ma vie, un groupe que je ne connaissais pas avant le début de ce travail. J'ai donc débuté avec le créateur d'un groupe qui m'était déjà familier, puis conclu avec un groupe dont j'ignorais l'existence avant mon arrivée sur le terrain, et qui m'a ouvert de nouvelles perspectives, personnelles mais aussi anthropologiques. Deux formes de découvertes, complémentaires, différentes mais qui symbolisent toutes deux le cheminement effectué, du bagage culturel dont on s'équipe avant le terrain face à ce qu'il possède d'insoupçonné.

En compagnie de Bliss-Illusion 虚极 nous traverserons le fin voile qui « sépare » mythe et religion (particulièrement bouddhiste). Ce chapitre nous permettra de nous intéresser aux différentes façons de concevoir le bouddhisme, des conceptions qui n'auraient pût n'être qu'un clivage entre Occident et Chine mais qui se révèlent être différentes également en Chine. Ce ne sera pas l'unique groupe mit en avant dans ce dernier chapitre puisque la vision tribal de la musique de Ruò Tán fait écho à celle, bouddhiste de Bliss-Illusion 虚极. Leur

mise en parallèle mettra en lumière l'idée qu'il existe une forme d'« attachement » autre tant vis-à-vis de la Chine que du Metal.

I. Entre la dynastie Tang et Satan : Historicité du Metal et de la scène chinoise

« Beaucoup de Chinois sont esclaves de la culture occidentale, d'autres regardent vers l'Est. Moi je dis à tout ce monde qu'il faut qu'ils aillent se faire foutre et qu'il faut juste être soi-même. »

Cui Jian, 1999⁴⁵

Le concert décrit dans le prologue fût mon premier contact avec la réalité et l'atmosphère de l'*underground* chinois⁴⁶. Il ne s'agissait pas à proprement parler d'un concert de Metal. Ruò Tán étant le seul qui en écoute vraiment, sa musique était unique, combinant des éléments de Drone⁴⁷ ou même de Black Metal. Mais dans ses sons bruitistes et languissants qui s'élevaient, la musique de Ruò Tán était un hommage sonore aux chamanes chinois et Nord-Est asiatique. Il était l'expression même de ce que ce travail cherche à saisir, un mélange, une rencontre entre le Metal et la Chine ; et comment elle s'exprimait au sein de la scène Metal chinoise.

Cette première expérience résulte d'une importante histoire du Metal ainsi que du Metal chinois que nous allons traverser plus ou moins rapidement dans les pages suivantes. Pourquoi plus ou moins ? Car la première partie consacrée au Metal en général posera les bases les plus importantes, pour être des repères de l'évolution du Metal et de ses sous-genres pour le lecteur étranger au·x style·s, avant d'aborder certains de ces derniers de manière plus approfondie par la suite. Avec ces bases instaurées, nous feront de même mais de façon plus précise avec le Metal chinois, permettant ainsi de saisir plus aisément le contexte culturel

45. Propos recueillis par le *Time Magazine*, rapporté et traduit par Coraline Aim dans *Red Flage : Une histoire du Rock chinois* (2018) p. 44.

46. J'ai pu assister au concert du groupe de Folk Metal Extrême Voodoo Kungfu 零壹 le 16 Novembre 2016 à Marseille en première partie du groupe israélien de Folk Metal Oriental, Orphaned Land. Puis le 3 juin 2017 au premier concert parisien de Zuriaake 葬尸湖. Bien que chinois je n'avais encore jamais vu de groupes chinois jouer en chine, donc devant un public local. Je n'avais jamais fait l'expérience de l'atmosphère de l'*underground* chinois.

47. Le Drone, ou Drone Metal (bien que plus rarement utilisé) est un sous-genre du Doom Metal particulièrement lent, dissonant et minimaliste. Le groupe Sunn O))) est le plus connu dans le style et compte dans ses rangs depuis 2004 le chanteur de Mayhem, Attila Csihar.

dans lequel les acteurs de la scène se sont construits et ont eux même construit le Metal chinois. Ce « *travail de contextualisation multiple [...] pose en premier lieu, que chaque acteur historique participe, de façon proche ou lointaine, à des processus – et donc s’inscrit dans des contextes – de dimensions et de niveaux variables...* » (1996 – p.26). Suivant ainsi Jacques Revel nous traiterons les discours des acteurs sur les débuts du Metal chinois, qu’ils aient participé à ceux-ci ou qu’ils portent un regard critique sur cette histoire. Une histoire qui va nous faire passer du Heavy Metal, à la Pop puis au Metal le plus extrême. Nous verrons que ces importantes mutations au sein du Metal chinois ont soulevé de nouveaux enjeux (politiques, identitaires, stylistiques etc.) aux réponses parfois radicalement opposées...

A. LE MOUVEMENT METAL : BALISES HISTORIQUES ET CONCEPTUELLES

• LE METAL, LE MONDE, LA CHINE

Il n'existe pas une histoire avec un grand H du Metal. Chaque pays, chaque scène locale a plus ou moins son histoire, ses groupes fétiches. C'est ce qui nous intéressera dans la partie suivante lorsque l'on dressera une historicité du mouvement Metal en Chine. En fonction du sous-genre de Metal l'histoire sera différente, l'influence de tel ou tel groupe sera plus ou moins mise en valeur.

« Comme le roman, l'histoire trie, simplifie, organise, fait tenir un siècle en une page et cette synthèse du récit est non moins spontanée que celle de notre mémoire, quand nous évoquons les dix dernières années que nous avons vécues. Spéculer sur l'intervalle qui sépare toujours le vécu et la récollection du récit amènerait simplement à constater que Waterloo ne fut pas la même chose pour un grognard et un maréchal, qu'on peut raconter cette bataille à la première ou à la troisième personne, en parler comme d'une bataille, d'une victoire anglaise ou d'une défaite française, qu'on peut laisser entrevoir dès le début quel en fut l'épilogue ou faire semblant de le découvrir ; ces spéculations peuvent donner lieu à des expériences d'esthétique amusante ; pour l'historien, elles sont la découverte d'une limite.

Cette limite est la suivante : en aucun cas ce que les historiens appellent un événement n'est saisi directement et entièrement ; il l'est toujours incomplètement

et latéralement, à travers des documents ou des témoignages. » (Paul Veyne, 1971
– p. 14-15)

Le terme Metal est un terme souvent utilisé comme fourre-tout pour qualifier la partie la plus « extrême » et « violente » des musiques amplifiées. Il est important de mettre des guillemets à ces termes, car l'auditeur peu habitué aux différents styles de Metal n'aura pas la même définition des termes « extrême » et « violent ». Le Metal est donc un terme qui veut tout dire et rien dire. Lorsque l'on parle de Metal, la personne en face de nous peut saisir globalement de quoi on parle : l'auditeur, lui, nous demandera plutôt : « Tu écoutes quels styles de Metal ? ». Il se cache sous l'appellation « Metal » un nombre innombrable de sous-genres, entre les sous-genres que l'on pourrait qualifier « d'officiels » ; soit des sous-genres reconnus comme tels dès lors que suffisamment de groupes s'en réclament et les sous-genres uniques dont certains groupes se revendiquent comme le « Catcore »⁴⁸. Le sous-genre tout comme :

« Le “style musical”, tel que je l’entends ici, reflète les tendances observables dans l’appréciation — dans le double sens d’évaluation et d’expérience de plaisir — de l’activité musicale au sein d’une “nation” de candomblé. Le partage de telles préférences et normes musicales ne peut être considéré comme un épiphénomène du politique : il participe à l’élaboration d’un style rituel propre à chaque “nation” qui est au cœur des stratégies de positionnement sociopolitique...
» (2015)

Dans cette définition proposée par Arnaud Halloy, bien qu'issue d'un contexte religieux spécifique, – celui du candomblé brésilien – fait écho aux différents sous-genres du Metal. Ces derniers sont en effet discriminés sur des critères similaires au « style musical » comme défini par l'auteur, tels que la normalisation. Le « style musical » des différents sous-genres du Metal est observable au travers de différents éléments qui le composent. Autrement dit il y a un « style musical » est singulier à chaque sous-genre, celui-ci s'exprime au travers d'une musique qu'il lui est propre, de codes esthétiques à la fois musicaux et visuels (*artwork*, mise en scène etc.) tout en se définissant par rapport au Metal *mainstream* ou d'autres sous-genres⁴⁹. Le partage de ces « normes » musicales « *participe à l'élaboration d'un style* » non pas rituel

48. Style revendiqué par le groupe anglais Litterbox Massacre, soit du Deathcore qui parle de chat, donc du « Catcore ». Il s'agit d'un exemple parmi les nombreux sous-genres plus au moins absurdes qui existent.

49. Les cas les plus évidents sont le UnBlack Metal par rapport au Black Metal, qui se définit comme du Black Metal chrétien à l'esthétique Black Metal ; ou encore le National Socialiste Black Metal et son penchant extrême-gauche le Red and Anarchist Black Metal.

mais mais d'un style musical spécifique de Metal. Un groupe, en s'inscrivant dans un « style musical » s'inscrit dans un genre de Metal, il se positionne dans le spectre des musiques Metal et ce positionnement peut répondre à une stratégie de positionnement du groupe pour se définir par rapport à ce « style musical ». Ce positionnement répond à une volonté du groupe d'être reconnu comme faisant partie de ce « style musical » spécifique ou donnant lieu à des formes stylistiques plus ou moins hybrides comme nous le verrons avec Bliss-Illusion 虚极, Speak Chinese or Die ou encore Ephemerality 朝生暮死⁵⁰. Au-delà de la reconnaissance d'appartenance à tel ou tel genre ou sous-genre du Metal, le « style musical » s'accompagne aussi d'enjeux identitaires qui dépassent la sphère musicale à proprement parler pour embrasser des considérations, historiques, politiques (NSBM, RABM) et/ou religieuses (païens, chrétiens, satanistes etc.). Être un groupe, se positionner c'est s'inscrire dans son histoire, dans son style, mais aussi s'adresser en premier lieu aux auditeurs de ce style et donc confronter son identité aux amateurs de ce style « musical ». Lors d'un entretien Marc Touché se souvient :

« Vers 1967-1968, je me rappelle qu'on parlait plutôt de musique psychédélique. Par rapport au mot chanson, au domaine de la variété, cela signifiait un univers profondément différent. C'était l'outrance. C'était « tout est permis ». C'était le délire... « Psychédélique » a été une première étiquette. Après, je n'ai pas réellement de souvenirs concernant les catégories, même en ce qui concerne le mot hard rock. Je n'ai pas le souvenir d'avoir rangé Deep Purple dans le hard rock par exemple... Et donc hard rock, heavy metal, je n'ai aucune idée vraiment précise du moment où ces catégories apparaissent vraiment. »⁵¹

Il n'existe pas de date précise pour la création d'un style, l'appellation vient au fur et à mesure que le style se crée, se développe. Les auditeurs en parlent, lorsque le son est nouveau ils cherchent à le définir, pour le « ranger ». Armand Buchy a compilé dans son ouvrage quelques-unes des réactions et des qualificatifs utilisés lors de la sortie du premier album éponyme de Bathory en 1984 ; le fanzine Kick Ass parle de « *death metal* », mais aussi de « *power/speed/death metal* », Sledgehammer Press un autre fanzine parlera lui de « *heavy metal underground* »⁵². L'abondance de qualificatifs montre l'extrême difficulté de catégoriser des arts naissants ; il faudra attendre la seconde vague Black Metal pour que le

50. Les noms des groupes en chinois seront expliqués un peu plus tard dans ce travail.

51. Touché, Marc, Gérôme Guibert, et Fabien Hein. « Metal. Une culture de la transgression sonore. entretien avec Marc Touché », Volume, vol. 5:2, no. 2, 2006,

52. « Bathory: The Root of Darkness and Evil », 2011 – page 75.

terme soit rattaché non plus au second album de Venom⁵³ mais à un style musical en particulier. Par la suite un sous-genre du Black Metal revêtra le nom de True Black Metal, pour qualifier un son, une démarche similaire à la seconde et/ou première vague Black Metal qui a existé. Le True Black Metal, tout comme le Black Metal des origines est en quête des temps anciens, fantasmés et romantiques, et d'un son cru, brut sans fioritures au mixage et au *mastering* minimaliste, il est de fait souvent qualifié de ce fait de *raw*. En quelques mots les atmosphères sont froides et évoquent généralement la neige, l'époque médiévale ou d'anciens dieux païens véhéments. Puis, des groupes seront qualifiés et se revendiqueront du True Norwegian Black Metal, pour des groupes pratiquant un style de True Black Metal, mais en Norvège, et donc inspirés des groupes norvégiens de la seconde vague Black Metal. Les Norvégiens de Taake populariseront l'image avec un slogan : « *Anti-Human, Anti-Life : True Norwegian Black Metal (TNBM) !!!* ».

Le Black Metal n'est pas un cas à part : avant lui, le Heavy Metal a eu une histoire similaire. Ce dérivé extrême du Hard Rock est apparu à la fin des années 1960, il est commun de dire que c'est aux USA et en Angleterre que les premiers groupes ont vu le jour. Aux premiers temps du style, Heavy Metal et Hard Rock sont souvent utilisés comme synonymes mais plus tard, des groupes comme Deep Purple, Led Zeppelin et surtout Black Sabbath créeront un « son » Heavy Metal. Ce son nouveau est plus violent, plus dur, le sociologue Marc Touché revient sur sa découverte live de Black Sabbath :

« Le concert de Black Sabbath à Paris sera l'apogée du sonore et de ma période hard rock. J'ai connu le groupe en 1970 avec le morceau « Black Sabbath » que José Arthur avait diffusé au Pop Club, son émission sur France-Inter. À ce moment-là, on était vraiment là-dedans... Le morceau commence avec les cloches... C'était un univers sonore spécifique. Ça me refaisait le coup King Crimson ou Family à Hyde Park, quelque chose de totalement nouveau. Pourtant, à la radio, je n'avais pas cette sensation de dureté comme avec Deep Purple. J'avais plutôt la sensation d'un climat. Ça ouvrait de nouvelles pistes. »⁵⁴

Le Heavy Metal est devenu Heavy Metal lorsque celui-ci a commencé à faire ressentir

53. Le groupe a sorti en 1982 un album devenu culte intitulé « Black Metal », à l'époque Venom officiait plutôt dans un style mêlant le Thrash Metal, le Speed Metal et la nouvelle vague anglaise de Heavy Metal (NWOBHM). En terme d'imagerie et de sons ils font partie des influences du genre avec Mercyful Fate par exemple. Leur inclusion dans la première vague du Black Metal est un débat qui n'est toujours pas clos.

54. Touché, Marc, Jérôme Guibert, et Fabien Hein. « Metal. Une culture de la transgression sonore. entretien avec Marc Touché », Volume, vol. 5:2, no. 2, 2006,

d'autres sensations, lorsqu'il est devenu plus qu'un simple Hard Rock « lourd ». Ce style a évolué, dix ans plus tard, à la fin des années 1970 et début 1980, un nouveau Heavy Metal est né. Sous l'impulsion de groupes comme Judas Priest, Iron Maiden, Diamond Head, Saxon, Def Leppard et bien d'autres, le Heavy Metal connaît un second souffle de la part ces groupes anglais. Un terme sera inventé pour les qualifier : la New Wave of british Heavy Metal. Au sein de cette nouvelle vague on retrouvera Venom et Motörhead, dont l'influence et la musique marqueront de jeunes musiciens qui feront couler sang et encre à la naissance du Black Metal.

Le Heavy Metal donnera naissance à de nombreux autres genres, proches ou n'ayant aucun point en commun avec ses autres rejetons. Ces derniers donneront naissance eux-mêmes à des sous-genres. Le spectre musical du Metal s'étend désormais du plus extrême (avec le Black Metal, le Death Metal, le Thrash Metal) au plus calme voire planant (avec la musique du Stoner Metal, du Doom où entre du Drone) en passant par le Folk Metal ou encore le Pagan Metal. Il serait fastidieux, et assez peu pertinent de décrire tous les genres, toutes leurs filiations. Nous avons vu dans la partie précédente au travers la méthodologie d'Antoine Hennion que l'exhaustivité n'était pas une composante cruciale d'une étude. Il faut favoriser les liens qui se sont tissés entre les acteurs autour de notre sujet car :

« ... l'objet de l'étude n'est jamais la totalité de tous les phénomènes observables en un temps et en un lieu donné, mais toujours certains aspects seulement qui en sont choisis ; selon la question que nous posons, la même situation spatiotemporelle peut contenir un certain nombre d'objets différents d'études »
(Paul Veyne, 1971 – p. 54)

Par ailleurs lors de cette étude, nous ne rencontrerons pas tous les styles de Metal existant, bien que la Chine compte des représentants de chaque style. Si certains styles ont été privilégiés, tout comme les groupes qui y évoluent ; de par leur histoire ou leur musique, ces genres musicaux sont un terreau fertile à l'étude de l'identité chinoise, ils sont le cœur même de ce travail. Le Black Metal, le Pagan Metal ou le Folk Metal par exemple sont musicalement et historiquement liés à l'histoire, au folklore ou encore à la mythologie. Nous retrouverons également des groupes aux influences chinoises moins évidentes ou même absentes.

Pour la clarté de l'analyse, il est indispensable de détailler les particularités et les singularités de chaque style. Antoine Hennion souligne la nécessité de la classification avec l'amateur de vin :

« À travers ces expressions, par exemple sur le goût du vin (les fruits rouges, les racines, les champignons, la truffe, le boisé, etc.), ni purement techniques, ni seulement imagées, le goût se repère, s'instrumente et peut se partager avec d'autres. Une part du travail de la critique est de tisser ce langage intermédiaire, qui souvent agace autant le professionnel que l'amateur, mais qui en même temps donne des prises que ni le commentaire subjectif ni l'analyse technique ne parviennent à fournir, pour exprimer "ce qui se passe" (offrant aussi par là prise au sociologue pour un compte rendu), et non dire ce qu'est le produit, d'un côté, ou dépeindre librement les univers vers lesquels il entraîne les sens et l'imagination, de l'autre. » (2009 – p. 68)

En revanche, il est aussi important d'éviter une charge assommante de noms et de dates dans un seul chapitre. Pour cette raison, la description et une historicité plus précise sera donnée chaque fois que l'un des styles sera mis en avant. La compréhension de ses codes esthétiques et musicaux deviendra alors prépondérante, à l'image de l'historien de Paul Veyne :

« L'historien ne décrit pas exhaustivement une civilisation ou une période, il n'en fait pas un inventaire complet, comme si il débarquait d'une autre planète ; il ne dira à son lecteur que ce qui est nécessaire pour que celui-ci puisse se représenter cette civilisation à partir de ce qui passe pour toujours vrai. » (1971 – p. 16)

L'amateur éclairé de Metal ne trouvera que peu d'informations sur le Metal en général. Ce travail n'est pas destiné à l'usage restreint des auditeurs de Metal en général. Le minimum nécessaire permettra de se représenter le genre de Metal en question au niveau musical et historique, ce qui nous permettra de comprendre les enjeux identitaires qui entourent la pratique du Metal, une musique occidentale, en Chine. La nécessité sera par ailleurs mise de côté lorsqu'il s'agira de dresser un portrait précis de la scène Metal chinoise et de son atmosphère.

Pourquoi lier alors dans ces pages l'historicité et la description ethnographique rigoureuse⁵⁵ ? Pourquoi ne pas étudier la scène Metal chinoise pour elle-même ? Paul Veyne pose la question en ces termes :

« Mais qu'est-ce qui individualise les événements ? Ce n'est pas leur différence

55. Cette façon de faire a été appliquée par Mathieu Claveyrolas lors de son ethnographie du temple Sankata-Mocana et permet de saisir bien plus que la « simple addition » d'instantanés dans ces descriptions. Elle a été expliquée en détail dans la partie méthodologie.

dans le détail, leur « matière », ce qu'ils sont en eux-mêmes, mais le fait qu'ils arrivent, c'est-à-dire qu'ils arrivent à un moment donné ; l'histoire ne se répéterait jamais, même s'il lui arrivait de redire la même chose. Si nous nous intéressions à un événement pour lui-même, hors du temps, comme à une sorte de bibelot, nous aurions beau, en esthètes du passé, nous délecter à ce qu'il aurait d'inimitable, l'événement n'en serait pas moins un « échantillon » d'historicité, sans attaches dans le temps. » (1971 – p. 20)

La scène Metal chinoise n'est pas une entité unique, divisible du reste de l'histoire du Metal. Les groupes de Metal ont des influences extérieures, il ne s'est pas créé un Metal derrière un rideau de fer infranchissable. Surtout à l'heure actuelle, à l'ère d'Internet et des réseaux sociaux, la scène chinoise longtemps inconnue s'inscrit désormais au regard de tous dans l'histoire du Metal et tisse des liens qui dépassent ses frontières. Être chinois et faire du Metal ce n'est pas forcément revendiquer pratiquer un Metal « chinois », mais c'est s'inscrire dans une histoire, à la fois locale, nationale et mondialisée. La mondialisation rend d'autant plus saillant « *l'enjeu stylistique [...], cœur du processus d'affirmation d'une identité propre à chaque "nation"* » (Arnaud Halloy, 2015) ou pour nous, à chaque sous-genre, mais aussi à chaque scène nationale et locale.

Faire un style de Metal en particulier et être reconnu comme tel, c'est déjà commencer à se définir. C'est à la fois s'inscrire dans une histoire et dans un style musical. Il était donc essentiel de poser quelques bases historiques et conceptuelles avant d'ouvrir le chapitre sur l'histoire du Metal chinois.

• HISTORICITÉ DE LA SCÈNE METAL CHINOISE

En 1978, Black Sabbath a déjà sorti son cultissime « Paranoid », et son tout aussi connu « Sabbath Bloody Sabbath » ; le groupe pionnier du Heavy / Doom Metal a déjà à son actif huit albums lorsqu'en Chine s'ouvre :

« Le troisième plénum du Parti communiste, réuni en décembre 1978, consacre la victoire de Deng Xiaoping et engage la Chine sur la voie des « quatre modernisations » et de « l'ouverture vers l'extérieur ». Lors de la quatrième assemblée du travail artistique et littéraire de Chine réunie en octobre 1979, le Parti communiste, à travers la voix de Deng Xiaoping, exprime la volonté de

rompre avec une politique autoritaire de contrôle de la production artistique. Une voie nouvelle est ouverte : celle de la liberté individuelle de la création artistique. » (2001 – p. 31)

Pour Catherine Capdeville-Zeng cette date marque le début de l'ouverture de la Chine sur le Rock et plus généralement sur les arts qui expriment une « *liberté individuelle de la création* » dans un pays où pour « *Wang Men, un temps ministre de la culture [...] l'on a chanté « le socialisme c'est bien » et autres chants révolutionnaires...* » (2001 – p.31).

Pourtant il faudra attendre 1985 pour que résonne sur les ondes de la radio chinoise un titre Rock, intitulé "一无所有"⁵⁶ (Nothing to My Name) qui marquera l'histoire du Rock chinois, mais aussi celle du Rock mondial. Ce titre est signé par un jeune musicien de l'orchestre philharmonique de Pékin du nom de Cui Jian 崔健, il deviendra le parrain du Rock chinois et la première rock-star de Chine. Ce titre extrait de l'album du même nom sortira en 1989, la même année que les événements de Tian'anmen, et en deviendra un des slogans lors des manifestations étudiantes. Cui Jian se mobilisera aussi, aux côtés des protestataires, et par la suite devra s'exiler hors de Pékin après la sanglante répression de Deng Xiaoping. Il sera de retour en 1990 pour une grande tournée avant d'être interdit de tels événements jusqu'en 2003.

Ces douloureuses années ont vu naître à Pékin un nouveau courant musical, plus lourd et rapide, le Heavy Metal. Sous l'impulsion du musicien Dou Wei en 1987 se crée Black Panther 黑豹, groupe également connu en Chine sous le nom de Hēi Bào. La formation, bien que gardant un pied dans le Hard Rock, commence à incorporer dans sa musique des éléments du Heavy Metal et du Glam Metal⁵⁷. Il faudra attendre 1992 pour que sorte leur premier album « Hei Bao » ; le titre chinois n'utilise pas le mandarin, on retrouve le nom de l'album en chinois traditionnel⁵⁸ « 黑豹樂隊 »⁵⁹ et ce n'est qu'en 2010, avec une réédition chinoise, que

56. En pinyin, « Yīwúsuǒyǒu », le titre a été traduit en français par : « Rien en mon nom »

57. Le Glam Metal est un mélange de Heavy Metal, de Hard Rock avec la mise en scène extravagante du Glam Rock, c'est à dire des tenues et des maquillages hors-normes comme Kiss et/ou jouant avec les codes sociaux vestimentaires masculins et féminins par exemple comme Twisted Sister ou un entre deux comme Mötley Crüe. À l'inverse de l'image stéréotypée du Heavy métalleux ou du hard rockeux crasseux, le Glam Metal se pose comme son penchant apprêté et mondain, mais tout aussi extrême notamment dans sa caricature d'une certaine bourgeoisie conservatrice à l'américaine. Tout comme la musique se fait plus légère par apport au Heavy Metal, les thèmes tournent d'avantage autour de la fête, du sexe et de l'alcool que de la mort ou de l'occultisme.

58. Le chinois traditionnel est apparu sous la dynastie des hans entre 206 av. J.-C. et 220 apr. J.-C. Il est encore utilisé à Hong Kong, Taïwan et Macao. L'expression « chinois traditionnel » est utilisé en opposition au chinois simplifié imposé par le parti communiste chinois à la Chine continentale au début des années 1950.

59. En pinyin le groupe s'écrit « hēi bào yuèduì », le terme « yuèduì » signifie « groupe », on peut donc traduire ça par « Black Panther Band » ou en français le « groupe de la panthère noire ». Le terme est là pour distinguer

le titre de l'album sera pour la première fois en chinois simplifié « 黑豹乐队 ». Il sera disponible en cassette et CD, en Chine mais aussi à Taïwan.

Musicalement, le groupe oscille entre le Heavy Metal et le Hard Rock avec des éléments tirés du Glam Metal / Rock qui tire sur la musique Pop. Plus les albums sortiront, plus la partie pop prendra de l'importance. Ils sortiront quatre autres albums après le premier, « Spirit Of Light » 光芒之神 en 1993, trois ans plus tard en 1996 « No Right, No Wrong » 无是无非 puis, en 1998, sortira « Can't Let My Angst Go Unexpressed ». En 2004 le groupe dévoilera « Black Panther V » 黑豹V avant de prendre une pause de neuf ans. Pendant ce laps de temps, Dou Wei le fondateur du groupe composera et chantera le thème du film sino-hongkongais Dragon⁶⁰ 武俠. Le morceau sera nominé à la 31^{ème} cérémonie des Hong Kong Film Awards, dans la catégorie « meilleur morceau original ». En 2013 Black Panther 黑豹 est de retour avec un nouvel album « Who We Are » 我们是谁, sans suite pour le moment. L'album, bien qu'ayant des guitares électriques assez présentes avec des sonorités lourdes et quelques solos, offre à nouveau un aspect Pop Rock bien plus présent qu'avant rappelant Bon Jovi ou Europe.

C'est en 1989 que naît le groupe Tang Dynasty 唐朝, considéré par beaucoup de metalleux chinois comme le premier « vrai » groupe de Heavy Metal. Cela est notamment dû au fait que ces derniers avaient déjà, dès leur premier album « A Dream Returns to Tang Dynasty » 梦回唐朝, un son beaucoup plus lourd et puissant que Black Panther 黑豹 ; l'album est sorti en 1991 au format cassette puis en CD en 1992. Cet album n'a pas été enregistré avec les membres originaux du groupe, le guitariste et co-fondateur Kaiser Kuo⁶¹ et le batteur Andrew Szabo ayant été obligés de quitter le pays après les événements de Tian'anmen. Ce premier album marque le début de la mise en lumière du Heavy Metal chinois : il se vendra à plus de deux millions d'exemplaires à travers l'Asie et à l'étranger, sans compter les nombreuses copies non-officielles en circulation et les rééditions qui suivront dans les années 2000. Ce premier album est un mélange entre Heavy Metal et musique classique chinoise han, les paroles sont inspirées de la poésie traditionnelle et louent la beauté

le groupe de l'animal.

60. Le film, présenté dans le cadre des « Séances de minuit » du Festival de Cannes de 2011 est connu en France sous le nom de Swordsmen. Sur le territoire chinois, le film a rapporté plus de 100 millions de yuan (environ 15 millions d'euros) lors de sa première semaine de projection, il s'est hissé à la première place du box office chinois.

61. De son vrai nom Guo Yiguang 郭怡广 est un musicien américain d'origine chinoise. Il a immigré en Chine en 1988. En 2010 il crée une émission politique où il invite des journalistes et des intellectuels à parler des affaires politiques et économiques chinoises, sans censure. En 2016, son émission est rachetée par des américains, et il retourne dans son pays de naissance avec sa famille.

de la Chine et de sa culture, avec une fascination pour la Dynastie Tang.

*« Quand les flammes rouges dévorent la terre,
La vie s'échappe hors du corps.
Poitrine vide remplie de tes flammes
La lave conquérante s'écoule
Ne pense pas à mettre les ténèbres devant moi.
Le soleil a grandi dans mon cœur
Il n'a plus peur d'être enfermé
L'âme galope vers l'horizon et s'envole*

*Le soleil est ici,
Le soleil est ici ... »*

- Dernier couplet du morceau "太阳" (Soleil) de l'album « A Dream Returns to Tang Dynasty » 梦回唐朝, Tang Dynasty, 1991

Le 11 mai 1995, le bassiste du groupe Zhang Ju décède d'un accident de moto. Le musicien est entré en collision avec un camion sur l'autoroute Zizhuqiao, à l'ouest de Pékin. Kaiser Kuo est de retour au sein de Tang Dynasty en 1996 et enregistre pour la première fois avec le groupe un album, « Epic » 演義. Il sortira en 1998, au mois de décembre comme son prédécesseur. L'album est plus lent, faisant la part belle aux parties instrumentales Heavy Metal et Folk chinoises.

Kaiser Kuo quitte le groupe l'année suivante pour créer Spring and Autumn 春秋⁶² un groupe qui suit la démarche initiée par Tang Dynasty, où se mêlent cette fois-ci un Metal plus progressif et des sonorités chinoises.

Le groupe continue sans lui et sort en 2008 son album « Romantic Knight » 浪漫骑士, il est bien plus pop que les deux précédents. Cet opus porte bien son nom et propose surtout des morceaux inspirés des ballades Heavy Metal à l'image de "Still Loving You" de Scorpions. Les morceaux ne traitent plus de l'histoire et de la mythologie chinoise, elle se concentre sur les émotions et les états d'âme de l'auteur à l'image de la Pop hongkongaise et taïwanaise.

62. Chunqiu 春秋 est une période historique connu sous le nom des Printemps et Automnes. Son appellation vient des Annales des Printemps et Automnes rédigées dans l'état de Lu. Elle compile des événements ayant eu lieu entre 722 et 481 av. J.-C. C'est au court de cette période que né Confucius 孔子 et que se développe ses idées.



Figure 2. – Pochette de « A Dream Returns to Tang Dynasty », Tang Dynasty (1991)



Figure 3. – Pochette de « Romantic Knight », Tang Dynasty (2008).

Aborder ces thèmes fait s'éloigner encore un peu plus Tang Dynasty du Heavy Metal, même si des groupes du genre ont fait régulièrement des « balades », aucun album complet n'est sorti avec uniquement ce style de morceau, sauf dans le Rock chinois des années 1980 comme le rapporte Catherine Capedeville-Zheng :

« Dans cette étude monographique du Cercle du rock des rockeurs pékinois, l'amour est un thème qui a été peu abordé. [...] Cependant, elles sont un thème fondamental sur le plan des représentations à travers les textes étudiés.

L'amour homme/femme a toujours été un thème récurrent de la littérature populaire. Il a été interdit par le parti communiste qui a voulu créer comme seul lien d'amour celui envers le pays. Avec la réforme et l'ouverture des années 1980, ce thème est réintroduit d'abord par les chansons de Hong Kong et Taïwan, et ensuite par la musique rock. » (2001 – p. 284)

L'influence de la littérature populaire est présente dans les paroles, le titre "Happy Sadness" est inspiré du premier roman de Françoise Sagan, « Bonjour Tristesse », sorti en 1954. L'esprit de liberté inspiré par le désert de Gobi dans le morceau "太阳" (Soleil) a laissé place à l'harmonie sociale et naturelle dans "Fengshan Festival" 封禅祭⁶³. Le morceau est inspiré du livre Yi Jing 易经, un ouvrage ancien daté du I^{er} millénaire avant notre ère et écrit à l'époque de la dynastie Zhou (1027 - 256 av. J.-C.). Ce dernier décrit les changements de la nature, de la société et les liens qui existent entre les deux.

C'est en 2013 que sort « Thor » (芒刺), l'album marque un changement dans la musique de Tang Dynasty. Ce changement, initié dès « Romantic Knight » 浪漫骑士 est la disparition des touches folkloriques chinoises dans la musique. Très peu présentes sur l'album précédent, elles disparaissent totalement sur celui-ci, remplacées par des sonorités électroniques et des samples de nature. Le nom de l'album vient de l'expression chinoise « 芒刺在背 » (pinyin ; máng cì zài bèi), tirée du *Livre des Han*⁶⁴ qui signifie « Une épine dans le

63. Fengshan est un haut lieu de la religion taoïste, le mont « Miao Fengshan » est le théâtre d'un pèlerinage en l'honneur de « la Madone des nuages colorés, une divinité taoïste réputée donnesse d'enfants ». SCHMIDT, Heike et FAVA, Patrice. Chine: le pèlerinage taoïste de Miao Fengshan. *Fréquence Asie*. RFI : Les Voix du Monde, 19 août 2018, 3 min 46.

64. Le Han Shu 漢書 en chinois, est un ouvrage qui couvre l'histoire des Hans Occidentaux (-206 à 25.). Il a été rédigé par Ban Biao 班彪 jusqu'en -54 av. J.-C. À sa mort c'est son fils aîné Ban Gu 班固 qui prend sa suite. Il arrête sa rédaction autour de l'an 60 ap J.-C., est accusé par l'empereur Han Mingdi 漢明帝 de faire du révisionnisme historique. Il reprend sa rédaction de l'ouvrage en 66 ap. J.-C., après sa libération. En 92 ap J.-C. il est de nouveau emprisonné par l'empereur Ha Hedi 漢和帝 qui l'accuse d'avoir monté une rébellion et poussé

dos » et traduit un sentiment de nervosité et de mal être. Le titre est à l'image des thèmes abordés dans l'album, la dynastie Tang est oubliée, la littérature classique chinoise aussi, le groupe aborde la place du peuple chinois au sein de ce monde moderne mais aussi l'écologie et la paix universelle.

Le 20 février 2019, le groupe annonce via le réseaux social chinois Weibo son retour en studio avec l'arrivée de Fu Dalong et Liu Jingwei guitariste du groupe de Thrash Metal Crack 裂缝⁶⁵ et ancien membre du groupe de Black Folk Metal Mélodique, Black Kirin 黑麒.

« Le rocker peut aussi boire une bière et écouter un moment la musique. Mais jamais très longtemps. La musique ne s'écoute pas. Elle entre dans le corps par tous les pores. Après la party, les rockers auront tous une idée approfondie de la musique qui a été jouée sans pour autant y avoir réellement prêté attention.

Le groupe [*Tang Dynasty*]⁶⁶ est présent, mais ne se produit pas ce soir bien qu'il ait un contact privilégié avec [*Black Panther*]. Ces groupes ont une image assez semblable (cheveux très long, style heavy metal...) et en conséquence, ils évitent dans la mesure du possible de jouer dans une même party. » (Catherine Capedeville-Zheng, 2001 – p. 183)

Depuis cette *party* rock, Tang Dynasty a marqué l'histoire du Heavy Metal puis est retourné à un son plus proche de ce son Rock qui été joué aux *party* étudiées par Catherine Capedeville-Zheng. Le premier album surtout est considéré comme la première pierre du Metal chinois. « A Dream Returns to Tang Dynasty » 梦回唐朝 est l'objet d'un profond respect de la part des metalleux chinois, avant de chuter dans leurs estimes. C'est ce qu'exprime Ruò Tán lors d'une discussion sur le premier album de Tang Dynasty. Je venais de traduire le passage et je souhaitais son retour. Pour lui :

« Avec cette chanson "Soleil", Tang Dynasty voulait parler de choses plus profondes, comme l'univers, le monde, l'humain, la Vie et la Mort. [...] Je pense que j'ai écouté l'album "Làngmàn qíshì" [Romantic Knight] juste une fois... ou

au suicide Dou Xian 窦宪, le frère de l'impératrice. Il meurt en cellule et le Han Shu sera fini en 111 par sa sœur Ban Zhao 班昭.

65. En pinyin : Lièfèng, Le nom en mandarin et en anglais signifient tous les deux « fissure » en français.

66. Dans son texte, l'auteure ayant choisi de traduire tout les noms de groupe en français, j'ai voulu uniformiser la citation à mon texte en les remettant en anglais. Cela permet également au lecteur de ne pas penser qu'il s'agissait d'autre chose comme de la Dynasty Tang. Il en va de même avec Panthère Noire qui est Black Panther ou Hēi Bào en chinois.

même pas fini ... Il est horrible cet album, les paroles, la musique, le visuel, tout est insupportable. »

Yang Yu, organisateur du Midi Festival China 迷笛音乐节⁶⁷ revient aussi sur l'histoire du groupe :

- Pour toi quel est le premier vrai groupe de Metal chinois ?
- Yang Yu : *« Le premier ? Je n'en sais rien, je pense que c'est Tang Dynasty. [...] les deux premiers gars qui ont fondé Tang Dynasty avaient de vraies idées sur le premier album. Il y avait Gao Qi le créateur et chanteur d'Overload, le premier vrai groupe de Thrash Metal. Ce sont les deux premières personnes à apporter des idées dans le Metal et à ne pas faire du Hard Rock. Gao Qi faisait un Metal clair avec deux guitares inspiré de Judas Priest et de groupes plus soft comme Bon Jovi ou les Guns N'Roses mais avec un structure Metal. Quand il a commencé Overload c'était un groupe de Thrash Metal mais avec des éléments Hardcore dans le premier album. Pour moi ce sont les deux pères du Metal chinois. Quand tu regardes, que tu fais des recherches, que tu demandes aux gens qui est pour eux le premier groupe de Metal chinois ils vont te répondre ça. Il n'y a pas de groupe en particulier, ce sont ces personnes. Au début le Rock et le Metal n'étaient pas séparés »*

Ces derniers mots de Yang Yu : *« Au début le Rock et le Metal n'étaient pas séparés »* fait écho à ce que Catherine Capedeville-Zheng observait dans les années 1980. Alors que les *partys* étaient réservées aux rockeurs, elle indique la présence de Black Panther et Tang Dynasty, des groupes Heavy Metal. Tous ces éléments permettent dans un premier temps de constituer une histoire de la scène Metal chinoise. Dans un second temps ils témoignent de l'évolution de celle-ci, des attentes, des enjeux qui se sont construits au fil du temps. Pour Yang Yu, ce sont les personnes avant tout qui construisent l'histoire et la scène, les groupes ne sont que l'expression de ces individualités fortes. Cette vision du groupe rejoint la définition du groupe « holiste » expliqué par Catherine Capedeville-Zheng, il s'agit d'un groupe possède une « *identité spécifique à laquelle doivent se conformer tous ses membres et*

67. Le Midi Festival est le plus gros rassemblement pour les musiques dites modernes. On retrouve à l'affiche des groupes de Rock, Metal, Electro et des DJs. Il est considéré comme l'événement Rock de l'année. Le Midi Festival a été créé en 2000 par la Beijing Midi School of Music 北京迷笛音乐学校. Le festival se tient sur trois jours, l'édition de 2006 a accueilli une moyenne de 30 000 personnes. À l'origine la programmation était uniquement Rock, c'est entre 2005 et 2006 que les organisateurs ouvrent des scènes pour accueillir de nouveaux styles.

l'autonomie individuelle y a peu de place » (2001 – p. 116). Le départ de Kaiser Kuo pour créer Spring and Autumn 春秋 puis celui de Gao Qi qui fonde Overload 超载 sont des exemples de cette volonté de créer un groupe qui est l'expression spécifique d'une vision. Les visions influencent aussi l'histoire comme nous l'avons vu, les acteurs et spectateurs de celle-ci n'en n'auront pas la même perception, par exemple pour Jing, batteur de Dream Spirit 梦灵 Spring and Autumn 春秋 n'est pas un groupe de Metal :

« Pour moi, Spring n'est pas un groupe de Metal. C'est beaucoup plus Rock. C'est vraiment différent du Metal. Mais Tang Dynasty a donné l'impulsion à plusieurs autres groupes. »

Mais il reconnaît l'influence de Tang Dynasty, comme créateur et inspiration des débuts du Metal chinois. Bien que « A Dream Return to Tang Dynasty » ait marqué positivement l'histoire du Metal chinois, l'évolution de Tang Dynasty ne fait pas l'unanimité au sein de la scène nationale. Au fil du temps il s'est créé une véritable séparation entre le premier album de Tang Dynasty et le groupe lui-même, comme deux entités distinctes. Yang Yu explique qu'il y a ce premier album, puis, le reste :

- Yang Yu : *« Tang Dynasty sont plus vieux mais ça fait des années que c'est plus un groupe de qualité. Ils ont changé de membres et ils ont plus ou moins arrêté de jouer maintenant et le chanteur chante de la merde, le guitariste fait aussi de la merde, le bassiste et le batteur c'était juste un boulot. Ils sont vieux, ils ne sont plus que l'ombre d'eux-mêmes, ils sont loin de la gloire. J'ai vu un concert de Tang Dynasty, c'est complètement différent maintenant. »*
- Je ne connais vraiment que le premier album⁶⁸
- Yang Yu : *« Oui c'est le problème. Le premier album, c'est un album produit à Hong Kong et à Taïwan, c'est ce qu'allait devenir le Rock. Ils ont essayé de faire comme avec la pop hongkongaise et taïwanaise. Un bel emballage, des gens avec un bon look, un bon son bien arrangé. Le son est bon, le son est même parfait. Les paroles et les morceaux ont même étaient réarrangés par des professionnels. Ce n'est pas vraiment ce dont le groupe est capable, c'est un produit fini qui est proposé à la vente. Ce sont des pop stars. Évidemment c'est vraiment de la bonne musique mais il n'y a rien derrière, il n'y a pas d'idée et c'est là la vraie différence. C'est un produit de consommation, c'est ça l'idée. »*

68. Je me suis procuré peut de temps après les albums « Epic » et « Romantic Knight ».

L'évolution de Tang Dynasty est loin de faire l'unanimité. Même ceux qui ne discriminent pas certains albums du groupe lorsqu'ils en parlent n'abordent jamais les opus qui suivent « Epic » 演義. Néanmoins, cette évolution incarne le chemin pris par d'autres pionniers du Metal comme Black Panther ou encore – et c'est ce que nous allons voir – Overload. Mais dans ce même temps, alors que les pionniers se faisaient de plus en plus Pop, le Metal *underground* chinois se faisait de plus en plus extrême.

• À LA CROISÉE DES CHEMINS : DE LA POP AU METAL EXTRÊME

Le virage pop de Tang Dynasty ne manquera pas de marquer le public chinois, qui se construira – comme nous le verrons par la suite – au travers de ce premier album, mais aussi en opposition à leur virage pop. Ce virage pop définira autant Tang Dynasty que leur premier album, souvent mobilisé par des auditeurs devenus acteurs. Cette marque de Tang Dynasty définira leur vision du Metal chinois, de ce qu'il doit être ou pas... Si ce virage pop est anecdotique pour la grande histoire du Metal elle ne l'est pas pour la construction de la scène chinoise :

« L'histoire biographique et anecdotique, qui est tout en bas de l'échelle, est une histoire faible qui ne contient pas en elle-même sa propre intelligibilité, laquelle lui vient seulement quand on la transporte en bloc au sein d'une histoire plus forte qu'elle ; pourtant on aurait tort de croire que ces emboîtements reconstituent progressivement une histoire totale, car, ce qu'on gagne d'un côté, on le perd l'autre. L'histoire biographique et anecdotique est la moins explicative, mais elle est la plus riche du point de vue de l'information puisqu'elle considère les individus dans leurs particularité et qu'elle détaille, pour chacun d'eux, les nuances du caractère, les détours de leurs motifs, les phrases de leur délibération. » (Paul Veyne, 1971 – p. 29)

L'histoire biographique et anecdotique est proche de l'anthropologie, car elle s'intéresse à la singularité d'une personne mais aussi au contexte dans lequel elle s'inscrit. L'histoire de la scène Metal chinoise est encore proche, les premiers acteurs, encore présents en son sein, côtoient une nouvelle génération qui a grandi directement sous leurs influences. Pour Shun, chanteur de Dream Spirit 梦灵 son influence principale est Again⁶⁹ 轮回, un groupe de

69. Le nom chinois du groupe, « 轮回 », lúnhuí en pinyin se traduit plutôt par réincarnation que Again. Mais il

Heavy Metal créé en 1988, soit un an avant Tang Dynasty bien que leur premier opus, « Creation » 创造, soit sorti en 1995, quatre ans après « A Dream Returns to Tang Dynasty » 梦回唐朝 et ait connu un écho bien moins important que le premier album de Tang Dynasty. Il est d'ailleurs le seul à me citer ce groupe :

« Mon groupe préféré de Heavy Metal c'est Again. C'est culte dans la scène Metal chinoise, leur album date de 1995. »

Le trait commun à tous ces acteurs c'est qu'ils se sont construit une vision de la scène Metal chinoise à travers ces productions musicales. Leurs critiques sur Tang Dynasty nuancent l'histoire du Metal chinois, la direction prise par les pionniers du Heavy Metal n'est pas celle de la scène Metal chinoise. Yang Yu et Ruò Tán témoignent des particularités qui existent, elles influencent la direction que vont prendre par la suite les auditeurs devenus acteurs de la scène Metal Chinoise et donc de son histoire. C'est ce qui s'est passé avec Gao Qi lorsqu'il crée Overload 超载, il commence à écrire une nouvelle page du Metal chinois en étant le premier groupe de Thrash Metal.

C'est en 1996 qu'Overload 超载 sort son premier album éponyme. Le groupe joue un Thrash Metal moderne aux sonorités Crossover, mélange d'influences Punk Hardcore et de Thrash Metal. L'esprit Punk de la formation laissera petit à petit place à une démarche populaire : dès leur second album « Magical Blue Sky » 魔幻蓝天 leur musique n'a plus rien de Thrash Metal ni même de Metal. En cette année 2001, Overload 超载 s'est tourné vers un Pop Rock des plus classiques, mielleux que l'on pourrait qualifier de « propre sur lui ». « Life Is an Adventure » 生命是一次奇遇 sortira l'année suivante, quelques touches Hard Rock et Metal parsèmeront l'album mais l'ensemble est toujours plus Pop. La pochette représente le chanteur, mèche blonde décolorée entouré de paillettes, une imagerie bien loin du Thrash Metal.

Les premiers représentants se sont bien vite détournés du Metal Extrême, mais leur influence reste présente. En 2011 Psychedelic Lotus Order sort un EP du groupe intitulé « 祖先的阴影 »⁷⁰, il n'a pas été demandé par le groupe⁷¹ mais a été fait sous l'initiative du label. Cette sortie est composée de deux titres inédits d'Overload 超载 lorsqu'ils faisaient du Thrash Metal. Le

s'agit du non officiel en anglais pris par le groupe.

70. Il n'existe pas de traduction officielle en anglais, mais le titre de l'album, s'écrit en pinyin, « Zǔxiān de yīnyǐng » qui peut se traduire par l'ombre des ancêtres. On peut lire sur la pochette de l'EP : « Hommage aux paysans insurgés de l'histoire »

71. Gao Qi, chanteur du groupe a autorisé sa sortie.

groupe n'était pas le seul à pratiquer du Metal Extrême, mais la sortie de leur album et sa réception positive par les auditeurs a fait que ce sont eux qui ont marqué l'histoire du Metal chinois. Yang Yu revient sur ces années et la complexité de la scène des années 1990 puis 2000. :

« ... dans les années 90s tu avais beaucoup de groupe de Death et de Thrash Metal qui sont allés en studios pour enregistrer des démos. Mais ils n'ont pas enregistré grand chose. C'est vraiment dur de voir ou de vérifier quel est le premier groupe de Metal Extrême. Il y a beaucoup de groupes qui jouaient mais qui n'ont pas enregistré de matériel et pourtant ils ont fait beaucoup de concerts. Il faut comprendre que pour les musiciens Rock c'est beaucoup plus facile et puis certains ont radicalement changé. Aux début c'était du Death Metal⁷² et après ils ont fait du Groovy, du Fusion et du Neo-Metal, ils ont changé de direction. Ils ont fait des trucs vraiment similaires et ils n'ont plus fait de Metal extrême depuis longtemps. Peut-être que c'est l'influence occidentale, ils ont étudié en Angleterre, et ils ont beaucoup plus de connexion avec l'anglais. C'est plus facile de faire des interviews en anglais, c'est plus facile pour les occidentaux de le lire ou pour les groupes de diffuser les démos. »

Beaucoup de groupes ont donc suivi l'évolution d'Overload 超载, de Tang Dynasty ou même Again 轮回, qui ont également eu un virage musical plus pop. Ils n'ont pas sorti d'album ou même de démos, leur passage dans la scène Metal chinoise fut trop éphémère pour laisser une trace, ou une influence dans son histoire. Dresser une historicité de la scène Metal chinoise ne nous permet pas de nous plonger dans ces créations fugaces. Alors que Catherine Capedeville-Zheng laisse de côté le Heavy Metal dans sa recherche sur la scène Rock chinoise, c'est dans cette histoire du Metal que nous nous plongeons spécifiquement.

72. Le Death Metal est un style qui vient du Thrash Metal, mais il se distingue par sa violence et sa rapidité, ainsi que par ses structures plus élaborées. La batterie va plus vite et le chant Heavy / Thrash a laissé sa place au growling, une technique de chant guttural, mais différent du Black Metal. Depuis sa création de nombreux sous-genres du Death Metal ont émergé comme le Brutal Death Metal, le Death Metal technique, le Death Doom, le Death Metal Mélodique ou encore le Death Grind.



Figure 4. – Artwork de « Shadow of the Ancestor », Overload (2011).

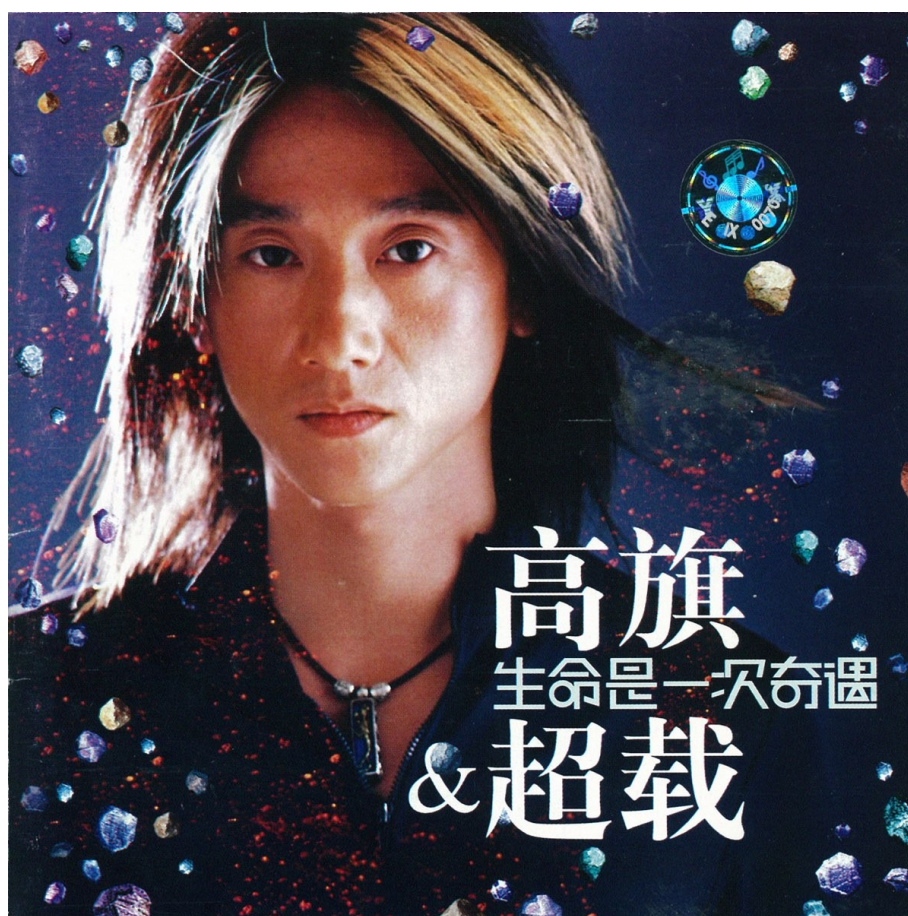


Figure 5. – Pochette de « Life Is an Adventure », Overload (2002).

Le Death Metal en Chine est l'une des raisons de ce choix. Quels sont les groupes de Death Metal qui ont marqué la scène Metal chinoise alors que – comme le souligne Yang Yu – « dans les années 90 tu avais beaucoup de groupe de Death et de Thrash Metal qui sont allés en studios pour enregistrer des démos. Mais ils n'ont pas enregistré grand chose. » Le premier groupe à marquer le Death Metal en Chine est Hades / Narakam 冥界⁷³, créé en 1993 et qui devait sortir un album en 1998 mais, suite à de nombreux changements de *line-up*⁷⁴, l'album a pris du retard et n'est jamais sorti. C'est seulement en 2002 que sort leur compilation éponyme, qui regroupe des morceaux sortis sur divers autres compilations faites en compagnie d'autres groupes. Les morceaux présents sur cette dernière ont été enregistrés entre 1994 et 1997 soit avant le renouveau du groupe initié par Zhou Hongfei dans les années 2000. Bien que le style général de la compilation puisse être qualifié de Death Metal *old-school*, les influences Black Metal et Thrash Metal ne sont pas en reste, rendant les frontières stylistiques assez floues⁷⁵. « Hades » 冥界 est signé sur le label Mort Productions 号角唱片, l'un des plus gros labels Metal de la Chine. C'est en 2008 sur le même label que sort leur premier véritable album « Burning at Moment » 瞬间燃烧 alors que le seul membre originel a quitté la formation.

Dans les années 2000, le groupe de Brutal Death Metal Stale Corpse 陈尸 sort son premier album « Sounds of Prison » 猩狂之声 via Mort Productions 号角唱片, deux ans après sa création. Le groupe se séparera en 2003 avant de se reformer en 2015. L'histoire du Death Metal chinois est chaotique et rend difficile toute chronologie, il faudra attendre le début des années 2000 pour voir émerger des formations stables et pérennes dans le temps, telles que Frosty Eve 霜冻前夜 créé en 2004 et toujours actif : le groupe distille un Death Metal Mélodique et technique inspiré de la scène finlandaise⁷⁶. Bien qu'inspiré par des groupes occidentaux, le groupe développe une imagerie chinoise, entre la représentation hivernale de la Cité Interdite sur « Polar Night » 极夜 et « Deposition » 凝华 qui reprend une esthétique

73. En chinois 冥界 (Míngjiè) fait référence à l'enfer grec, d'où le nom anglais Hades. Suite au départ de Zhou Hongfei en 2006 membre fondateur du groupe, le reste des musiciens décide de changer le nom anglais pour Narakam, qui signifie enfer en tamoul. En revanche ils n'ont jamais changé le nom chinois, le groupe est donc considéré comme la suite directe du groupe Hades.

74. Le terme *line-up* renvoie aux membres qui constituent le groupe. Il s'agit d'un terme anglais couramment utilisé dans le milieu Rock et Metal, autant en France qu'en Chine.

75. La compilation sera d'ailleurs rééditée au format vinyle en 2011 par Psychedelic Lotus Order, le sous-label de GoatowaRex, légèrement plus généraliste que le label principal de Dani Li qui ne fait que du Black Metal. Sur Psychedelic Lotus Order certains groupes s'inscrivent plus dans le Doom, la Dark Ambient ou le Thrash Metal mais très rarement dans le Death Metal. Elle fait parti de la série « Chinese Metal Classic Series » aux côtés entre autres de l'EP Thrash Metal d'Overload.

76. La scène Death Metal Mélodique finlandaise est reconnue comme ayant un son typique et singulier, le tout porté par des groupes phares comme Children of Bodom, Kalmah ou encore Norther.

proche des estampes chinoises.

Un second groupe marquera ce renouveau, Ego Fall 颠覆 M⁷⁷. Créé en 2000, il sortira son premier album « Spirit of Mongolia » 蒙古精神 un mélange de Death Metal Mélodique et de Deathcore⁷⁸, le tout avec des parties folk mongoles. Le chant caverneux du Death Metal côtoie le chant diphonique mongol, instruments Metal, morin khuur, flûtes et sons électroniques s'entremêlent pour créer une musique unique. Avant eux, seul Voodoo Kungfu 零壹 avait fusionné la musique folklorique mongole avec le Metal mais de manière sporadique. Ego Fall 颠覆 M est le premier groupe à inscrire ce mélange comme une partie intégrante de leur identité musicale et visuelle ; écouter « Spirit of Mongolia » 蒙古精神, c'est voir apparaître une horde mongole, spectrale. Les sons lourd du Death Metal ne font qu'un avec l'esprit guerrier des chants diphoniques, ils font entendre, et l'esprit mongol charge de nouveau la Chine⁷⁹.

Comment expliquer l'arrivée et la stabilisation des groupes Death Metal au sein de la scène Metal chinoise ? Pour Dryad, chanteur de Bliss-Illusion 虚极⁸⁰ cela vient de la nouvelle médiatisation des groupes :

« Le Metal c'est arrivé plus tard que le Rock, le premier magazine rock date de 2005 et avant ça les gens ne savaient pas que le Metal existait. Et après l'arrivée de ce magazine, tout est devenu différent, de plus de gens sont rentrés dans le Metal. Je sais pas pourquoi réellement je n'aime pas ça, je n'aime juste pas. »

L'arrivée de ces nouveaux médias n'a rendu que plus chaotique l'histoire du Metal Chinois. À l'origine elle se construisait à travers les concerts (ou les *partys*) rock, puis Metal, par la sortie d'albums, seuls réels moyens de connaître une date, le reste étant purement oral. Mais l'arrivée de ces médias a offert aux musiciens un moyen de se faire connaître :

77. Le nom en chinois, 颠覆 M (Diān Fù M) est très différent du nom anglais, il peut se traduire par Auto-subversion M. On peut hypnotiser que le M fait référence à la première lettre de Mongol.

78. Le Deathcore est un mélange du Death Metal et du Metalcore (qui est lui même un mélange du Metal et du Punk Hardcore). Musicalement, on retrouve des compositions proches du Death Metal mais avec les breakdowns (des ruptures brutales) du Metalcore. Le chant alterne entre le growl du Death Metal et le scream, une technique de chant qui permet de varier les aigus et les graves.

79. Il s'agit plus ici de faire écho à la pochette de l'édition collector de l'album « Inner M » d'Ego Fall qui représente une charge de cavalerie mongole que d'avoir recours au poncif qui voudrait que les mongoles soient forcément en position d'« agresseurs » lorsqu'il s'agit de leurs relations avec la Chine.

80. Bliss-Illusion est une traduction approximative, le vrai nom en chinois est « Xū jí ». Il s'agit d'un mantra qui décrit : « une situation spirituelle, quand tu atteins le nirvana. C'est le voyage vers bouddha dans la culture chinoise ancienne et le Taoïsme de Lao Tsu. » comme me l'explique Liu Yucao, un ami de Dryad lors de notre premier entretien.

- Nong Yong : « *Entre 1998 et 1999 à Pékin il y avait beaucoup de metalleux qui aimaient notre musique. En 1999 on a eu un article dans Painkiller mais dans le même temps de l'autre côté de Pékin, beaucoup de personnes se mettaient au Black Metal et disaient qu'ils étaient là depuis 1994.* »
- Wu Zakk : « *Mais pour moi ce n'était qu'une rumeur. Les premiers groupes de Black Metal sont apparus vers 1999 et le premier c'est Ritual Day. Ritual Day est le premier vrai groupe, à jouer sur scène et non pas à sortir seulement des albums.*
- Il y avait Ululate à l'époque aussi.
- Wu Zakk : « *Oui mais c'est un « room band » il n'y a qu'un mec. C'est très connu dans l'underground chinois.* »
- Nong Yong : « *Je connais le groupe et le mec. Le nom vient du jeu vidéo, Warcraft. Le jeu est arrivé à la période où le groupe a commencé. C'est assez ridicule. Mais énormément de groupes de Black Metal tirent leur nom de ce jeu.* »

Tous les groupes voulaient être le premier à avoir joué tel ou tel style pour gagner en reconnaissance. Il transparait à travers cet échange que la conception de « groupe » peut-être différente selon les musiciens. Pour Wu Zakk, être un groupe c'est jouer en live : il différencie également être connu et être connu dans l'*underground*. Être connu, c'est dépasser le cercle *underground*, donc le cercle des auditeurs et amateurs d'un style spécifique. L'histoire du Black Metal chinois pourrait sembler commencer sur des bases aussi instables que celle du Death Metal. En effet, l'un des premiers groupes à se former, Purgatory 炼狱⁸¹ passera d'un Black Metal aux influences Thrash Metal avec « Dream Of Moribund » 垂死者之梦 son premier album à du Metal extrême se rapprochant plus du Death Metal avec son second opus « Power of Evilly » 邪恶的力量⁸². Pour autant, dans aucun entretien Purgatory 炼狱 n'a été mentionné⁸³ : est-ce dû à leur origine non pékinoise ? Leur virage rapide du Black Metal au Death Metal ? Ces questions resteront en suspens, mais il est intéressant de noter que Resurrection 复活 a connu une évolution similaire et est resté plus profondément ancré dans

81. Formé en 1999 à Kunming dans la province du Yunnan Purgatory (à ne pas confondre avec un groupe de Death Metal mélodique pékinois du même nom) n'a sorti à ce jour que deux albums et un EP. Le nom s'écrit en pinyin, liànyù, purgatoire.

82. En pinyin, « 垂死者之梦 », shuǐsǐ zhě zhī mèng et « 邪恶的力量 » xié'è de lìliàng. Les traductions anglaises retranscrivent bien l'idée en chinois à savoir respectivement en français, « Rêve du moribond » et « Pouvoir du Mal ». Les deux albums sont sortis sur le label Mort Productions en 2002 et 2006.

83. Leur première démo sera pourtant rééditée en 2010 dans la série « Chinese Metal Classic Series » de Psychedelic Lotus Order,

l'histoire du Black Metal chinois avec son album « National Martyr » 国殇⁸⁴.

Ces prémisses quelques peu chaotiques n'ont pas empêché trois groupes de se démarquer et d'être cités de façon récurrente, il s'agit de : Ritual Day 施教日, Ululate 哀嚎⁸⁵ et Evilthorn 恶刺. Trois groupes qui ont marqué l'histoire du Metal chinois et ont posé les bases du Black Metal en Chine. Ritual Day 施教日 est l'un des premiers groupes de Black Metal à se créer. Ces derniers sortent une démo en 2001, mais c'est Ululate 哀嚎 qui sortira le premier un album complet en 2003. Son album s'intitule « We Are Going to Eat You!!! », et distille un Black Metal des plus bruts et sales, dans la veine de ce qui se faisait aux débuts du style dans les années 1980 et 1990. La même année Evilthorn 恶刺 sort sa première démo éponyme. Les groupes ont respectivement signé chez Dying Art Productions et Psychedelic Lotus Order, deux labels historiques dans le milieu *underground* pour avoir sorti de nombreux albums devenus cultes par la suite. Nous verrons cela plus tard, lorsque nous nous plongerons dans la vie et l'influence d'un des membres d'Evilthorn 恶刺, Li Chao.

Le premier album de Ritual Day 施教日 verra le jour en 2003 sous le nom de « Sky Lake » 天湖, cet album est le premier au sein de la scène Black Metal à puiser ses inspirations dans la mythologie, les légendes chinoises :

« Il n'y a aucun élément historique dans les paroles. Ce ne sont vraiment que des expériences personnelles retranscrites en version fantastique. La vraie base c'est la vraie vie. Tu sais quand j'écris mes paroles, j'écris comme si j'écrivais un livre. Les paroles deviennent un poème. »

Pour Nong Yong les paroles doivent revêtir l'aspect de poèmes, loin de l'image satanique et morbide des deux autres groupes. Ils signeront d'ailleurs chez Mort Productions 号角唱片 leur premier album, ainsi qu'un *split*⁸⁶ avec le groupe de Black Metal italien, Frostmoon Eclipse en 2004 et un album live intitulé « All the Resistance Comes from the Body Yearning

84. Resurrection s'est formé en 1999 sous le nom de 秦俑 (en pinyin, Qín yǒng) qui peut se traduire par les guerriers de Qin ou les figurines de Qin en référence aux guerriers de terre cuite présentes dans le mausolée de l'empereur Qin (III^e siècle av. J.-C.) avant de changer de nom pour Resurrection 复活 (en pinyin : fùhuó) en 2001. Le groupe est passé du Black Metal avec son premier album à du Death / Thrash Metal. Leur unique album à ce jour, « National Martyr » 国殇 (en pinyin : guóshāng) est sorti en sur le label Shang en 2006 avant d'être réédité en 2022 en vinyle plus CD via WV Sorcerer Productions. Le nom de l'album fait référence à un des poèmes qui composent les Neuf Chants 九歌 (en pinyin : jiǔgē) de la deuxième partie des Chants de Chu.

85. Le nom chinois d'Ululate s'écrit en pinyin Āiháo. Il est composé de deux symboles : 哀 (Āi), que l'on peut traduire par chagrin ou douleur et 嚎 (Háo) que l'on peut traduire par hurler. La combinaison des deux signifie hurler de chagrin.

86. Un *split* est un album composé de plusieurs groupes, minimum deux. Le *split* diffère de la compilation ce format servait à l'origine à diviser les frais de pressage.

for Freedom » 所有的反抗来自向往自由的身体 en 2009. Le label, plus généraliste⁸⁷, leur permettant ainsi de se faire connaître au delà du cercle Black Metal chinois naissant. Cette volonté de toucher un public au-delà des frontières du Black Metal ne s'est pas éteinte puisqu'ils annoncent en septembre 2021 leur signature sur le label Modern Sky 摩登天空, une structure plus habituée aux groupes de Pop Rock et qui ne compte dans ses rangs que deux autres groupes de Metal⁸⁸ et aucun des deux dans un registre aussi extrême que Ritual Day.

La fin des années 1990 et le début des années 2000 ont vu de profonds changements et des mutations dans le cercle Metal Chinois. Le Heavy Metal de Tang Dynasty, le Thrash Metal d'Overload se sont fait Pop alors que le Metal Extrême naissait sous les voûtes de salles obscures et souterraines. Les compositions se faisaient plus violentes, alors que les groupes parlaient poésie, mythologie chinoise mais aussi zombies et démons. Mais alors que cette nouvelle vague Black Metal se faisait plus discrète, nous allons voir que de nouveaux groupes émergeaient et allaient marquer durablement la scène Metal Chinoise. Cette nouvelle vague Metal en Chine, porteuse d'une nouvelle façon de penser le Metal chinois cherche à se défaire des standards imposés par Tang Dynasty, encore présents et toujours bien encrés...

B. UNE NOUVELLE VAGUE DU METAL CHINOIS : LA NEW WAVE OF CHINESE METAL

• LE SILENCE, ANNONCIATEUR DE RENOUVEAU ?

La « New Wave of Chinese Metal » : l'utilisation de ces termes par Shun et Jing de Dream Spirit (梦灵) fait directement référence à la « New Wave of British Heavy Metal » (NWOBHM). Ils sont les seuls à parler de « New Wave of Chinese Metal », même lorsque j'aborde le concept avec Yang Yu, leur manager. Celui-ci n'est pas d'accord : Yang Yu parle davantage de « New Wave of Chinese Folk Metal », précisant ainsi que cette nouvelle vague Metal chinoise concerne plus spécifiquement le Folk Metal. Mais si le terme est ici utilisé, c'est qu'il fait tout de même écho à une pensée, à une réalité du terrain. Nous allons développer dans les pages suivantes ce qu'ils entendent par « nouvelle vague » et en quoi cette appellation permet de rendre saillants certains aspects de l'histoire du Metal chinois mais

87. On y retrouve autant des groupes de Death Metal, de Thrash Metal que de Power Metal, de Deathcore, de Stoner Metal ou de Metal symphonique.

88. À savoir Dream Spirit et Mysterain 小雨 que l'on abordera plus tard.

aussi de sa construction actuelle.

Avant de définir pourquoi Shun et Yang Yu ne sont pas d'accord sur l'utilisation du terme « New Wave of Chinese Metal », revenons sur l'appellation New Wave of British Heavy Metal qui désigne le second souffle du Heavy Metal en Angleterre. Si il y a eu second souffle, c'est qu'à un moment donné il y a eu un épuisement, un ralentissement du Heavy Metal dans le pays, sans pour autant que cela n'aboutisse à la disparition pure et simple du style. Depuis quelques années la scène Metal internationale assiste à un retour en force du Heavy Metal. L'explosion du style dans les années 1970-80 s'est dissipée, ne laissant que les grands noms sur le devant de la scène. Loin des géants tels qu'Iron Maiden, Motörhead, Saxon etc.. la scène Heavy Metal se fait plus discrète, elle a du mal à résonner face au Thrash Metal, puis au Black Metal et au Death Metal. Une nouvelle génération découvre le Metal à travers le Neo-Metal⁸⁹ et le Metalcore⁹⁰. Il faut attendre le milieu des années 2000 pour voir arriver une nouvelle génération de groupes de Heavy Metal, qui prend de l'ampleur au fil des ans et finit par s'imposer. On parle désormais de Revival Heavy Metal⁹¹. Pour la scène Metal chinoise, l'utilisation du terme « New Wave of Chinese Metal » permet de délimiter trois périodes de l'histoire du Metal chinois où les enjeux et la musique se font différents.

Les prémices, qui débutent avec Tang Dynasty et Overload représentent les débuts du Heavy Metal en Chine ; ce nouveau style musical résonne alors en même temps que la répression sanglante⁹². Il faudra attendre les années 2000 pour voir apparaître une première

89. Le Neo-Metal (appellation plus répandue en France) ou Nu Metal est un mélange de divers styles de Metal – notamment le Groove Metal, le Metal Alternatif, le Funk metal ou le Metal Industriel – et du Hip-Hop ou encore du Hardcore et du Grunge. Les groupes les plus connus sont : Korn, Slipknot, Linkin Park, Limp Bizkit ou encore Deftones. Dès le milieu des années 2000 le style perd de son élan et décline petit à petit.

90. Les origines du Metalcore sont un mélange de Thrash Metal / Heavy Metal et de Punk Hardcore – un dérivé plus extrême du Punk – on y trouve aussi régulièrement des touches Death Metal – si ces touches sont plus importantes il sera davantage question de Deathcore. Le style connaîtra une importante médiatisation dans les années 2000 avec des groupes comme As I Lay Dying, Bullet for My Valentine ou encore Asking Alexandria. Ces groupes pratiquent un Metalcore très éloigné des débuts des années 1990, les influences Hardcore bien que présentes sont plus mélodiques, le son est plus « propre » moins « punk ». L'idéologie anarchiste et anti-sociale des débuts n'existe plus, As I Lay Dying devenant même la tête de file du Metalcore chrétien. Les groupes mélangeant quand même Metal et Hardcore utiliseront plus tard le terme de Metallic Hardcore, pour se différencier de ce qu'est devenu le Metalcore « mainstream ».

91. Le Revival Heavy Metal reprend tous les codes musicaux et esthétiques du Heavy Metal traditionnel de Iron Maiden, Judas Priest etc... mais avec un son actuel, on y trouve souvent des influences Speed Metal et/ou Power Metal. Riot City, Enfoncer ou encore Eternal Champion en sont des exemples ; pour la Chine, Dressed To Kill en est un excellent représentant.

92. Les pionniers du Metal chinois, Tang Dynasty et Black Panther se sont formés fin des années 1980s dans un

vague Metal bien plus extrême. Comme nous l'avons vu dans la partie précédente, l'arrivée de Ritual Day, Ululate ou Evilthorn a permis au Black Metal de résonner en Chine. La scène Black Metal chinoise se démarque de la scène Death Metal par sa stabilité mais aussi par ses inspirations. Elle est tiraillée entre le Black Metal satanique et les débuts d'un Black Metal teinté de culture et de mélodies chinoises hans – l'ethnie majoritaire – mais aussi des sous-ethnies qui composent la Chine comme les mongoles, les hokkiens ou les ouïghours. Même si de nombreux conflits ont ébranlé les débuts de son histoire, pour savoir qui étaient réellement les pionniers, les groupes ont commencé à se produire régulièrement sur scène mais aussi à sortir des albums. Ces pionniers du Metal Extrême avec Voodoo Kungfu 零壹 – qui ne s'inscrit réellement dans aucune scène dû à leurs nombreuses influences, notamment Hardcore – vont créer les bases d'une première vague qui s'extraira de l'*underground*. Elle durera jusqu'aux alentours de 2006, année qui marquera une pause importante pour nombre de groupes, comme nous l'explique Yang Yu :

« Je l'ai vu sortir et s'extraire de l'underground pékinois grâce à des compétitions Metal. La pause qui a commencé en 2006 est finie, elle retrouve sa place vis-à-vis de la scène Nord chinoise ou de Shanghai. Il y a beaucoup de groupes locaux par rapport à il y a quelques années. Il y a une croissance dans toute la nation chinoise, un développement autour de Pékin, les gens viennent à Pékin et pas seulement à Hong Kong. Ils viennent pour la scène locale pékinoise et les autres parties de la Chine se développent aussi très rapidement. Il n'y a avait pas tout ça il y a un ou deux ans en Chine. Maintenant les jeunes groupes sont très actifs grâce à Facebook ou YouTube et ils font des groupes hors de Chine, au Japon, en Europe, en Amérique. Ils ont beaucoup de contacts et font beaucoup de communication, ce n'est plus seulement un groupe. Il y a des articles, des chroniques sur les sites Internet ou même les magazines, ce n'est plus un groupe de Chine, c'est un groupe de Chine connecté aux autres groupes chinois. C'est la scène Metal chinoise. »

Toute la scène Metal chinoise ne s'est pas arrêtée en 2006, mais pour Yang Yu il s'agit d'une année charnière : tout ne s'est pas stoppé cette année-là, mais retenir l'année 2006 permet de situer chronologiquement l'histoire et le développement de la scène Metal chinoise. Dès 2004, Ritual Day marque le début de ce déclin : après avoir sorti un *split* et un EP le groupe ne sortira plus qu'un album live et une compilation, des productions qui ne demandent plus d'entrer en studios ou de composer de nouveaux morceaux. Zuriaake sortira en 2007 son contexte tendu avec les manifestations de Tian'anmen et leurs répressions. Des musiciens Rock comme Cui Jian y ont participé ainsi que Metal comme Li Nan qui donnera naissance à Voodoo Kungfu.

premier album « Afterimage of Autumn » 奕秋 avant de se mettre également en pause. Bloodfire, qui compose et écrit tout dans le groupe explique qu'il n'était plus en capacité de créer pour le groupe :

« C'était pendant mes années à l'université, c'était vraiment très loin de chez moi, je pouvais pas coopérer c'est pour ça que Zuriaake était en pause, j'ai utilisé de vieux morceaux pour Yn Gizarm. »

Il utilisera pour l'EP « Winter Mirage » 冬霾 les morceaux présents en bonus sur l'édition collector de l'album « Afterimage of Autumn » 奕秋. Tout comme Ritual Day, cela permet de créer une actualité pour le groupe tout en limitant les engagements financiers et/ou humains. Pour Evilthorn c'est le départ de Li Chao en 2008 après leur EP « War-Plague » 战争·瘟疫 en 2007 qui sonnera le glas du groupe. Voodoo Kungfu sortira en 2011 son second album « Dark Age » 黑暗世界音乐 avant de quitter lui aussi la scène Metal chinoise pour les États-Unis. Mais cette pause ne sera pas la fin du Metal chinois, à l'image de la religion rastafari étudiée par Dick Hebdige qui :

« ... était devenu un « style » : une combinaison expressive de « locks », de blouson militaire et d'« herbe » proclamant sans ambiguïté le sentiment d'aliénation des jeunes noirs britanniques. » (1979 – p.39)

Le Metal Extrême chinois commençait à dessiner des enjeux et des questionnements similaires. S'inscrire dans le style occidental du Black Metal comme Evilthorn ? Créer un Black Metal plus « chinois » comme Ritual Day ? Qui, pour Yang Yu, est « *le premier groupe qui a vraiment fait du Metal extrême en Chine à la fin des années 90 et qui a composé des morceaux avec des influences orientales. C'est les premiers à vraiment toucher à ça.* ».

Pour Li Nan, faire du Metal en Chine passera par la prise en compte de son histoire, et surtout de ce qu'il en reste après la révolution culturelle. La culture chinoise est un des enjeux qui composent la musique de Voodoo Kungfu :

« La culture chinoise joue un rôle important dans ma musique et les performances live. Malheureusement, la culture chinoise a presque été anéantie depuis que le Parti communiste occupe la Chine. Les Chinois, y compris moi, ne connaissons que des contours brouillés de notre propre culture. J'ai alors commencé à penser de façon indépendante. »

Li Nan voit dans la non-connaissance de sa culture l'effet du communisme, « *proclamant sans ambiguïté le sentiment d'aliénation des jeunes* » chinois. Le parallèle entre la communauté « noire » et « chinoise » dans Voodoo Kungfu se fait d'autant plus facilement lorsque Murv Douglas bassiste session⁹³ de Li Nan lors de la tournée de 2016 m'explique – lors d'une conversation après le concert du groupe – qu'en tant que noir américain il se retrouvait dans beaucoup des enjeux culturels des Chinois, qu'ils soient encore en Chine ou en Amérique. Li Nan l'avait longuement initié à la culture chinoise avant cette tournée et pour lui les enjeux principaux sont le racisme mais aussi les origines culturelles floues, le déracinement. Li Nan proclame et exprime un lien entre le « style » rastafarien dès son premier album éponyme en 2008 où il reprenait un des hymnes cultes du mouvement, le "Get Up Stand Up" de Bob Marley.

« C'est largement sous les auspices de cette nouvelle sensibilité que les jeunes antillais commencèrent à reconquérir leur propre Négritude et à en faire un outil symbolique. Cette nouvelle façon d'être noir était intimement liée à la musique... » (Dick Hebdige , 1979 – p.46)

Li Nan, à l'image des jeunes rastafariens des années 1960 a développé une « nouvelle sensibilité », musicale mais aussi politique :

« Une des grandes différences entre Voodoo Kungfu et les autres groupes de folk metal c'est que ma musique n'a rien à voir avec une mythologie chinoise ancienne, un conte folklorique, un conte de fées, etc... Son thème, comme je l'ai déjà dit, est beaucoup plus sombre, et je préfère certains événements qui se sont vraiment produits. Une autre différence, c'est que quand je parle de la Chine, j'en parle d'il y a 2000 ans jusqu'à nos jours. Pas comme les autres groupes de folk metal qui se concentrent uniquement sur leur culture ancienne. Je n'ai jamais catégorisé ma musique comme du folk metal. Je préfère l'appeler world metal ou heavy world music. Personnellement, je ne peux pas du tout entrer dans des genres comme le folk metal, le viking metal, etc... Les groupes qui jouent ça sont trop heureux, trop positifs pour moi. »

93. Un musicien session est un musicien qui ne fait officiellement pas partie du groupe mais qui peut être payé ou non pour jouer dans le projet lors de live ou d'enregistrement studios, pendant un temps donné. Certains musiciens sont des membres live permanents, c'est-à-dire qu'ils font officiellement partie du groupe sans prendre part à la composition, ni à l'enregistrement. Dans notre cas, Li Nan est l'unique membre de Voodoo Kungfu : il est donc obligé de faire appel à des musiciens pour se produire en live.

Il fait de son Metal un outil symbolique, cherchant à se dégager des autres styles, refusant de se catégoriser comme « Folk Metal » et parlant de « *world metal* ». Se plongeant dans l'ensemble de l'histoire chinoise, il cherche lui aussi à reconquérir son identité, une identité chinoise, qu'il exprime à travers Voodoo Kungfu. Nous reviendrons dans les chapitres suivants sur sa démarche et comment il revendique et exprime cette identité chinoise. Si nous nous sommes concentrés sur Li Nan, c'est parce qu'il montre de façon crue et directe les enjeux qui existent entre l'identité chinoise et le Metal. Tout comme la façon d'exprimer sa musique, parler de sa musique est révélateur de la façon dont les musiciens se construisent en tant que musiciens, tout autant qu'en tant qu'individus chinois. Définir sa musique comme du « Metal chinois » n'est pas anodin, utiliser des sonorités tirées de la sphère culturelle chinoise non plus. Li Nan a chargé émotionnellement et symboliquement sa musique, il le dit lui-même :

« J'ai déjà mis trop de sens dans trop de choses. La musique, y compris le Metal, est un divertissement. Quand je joue, je veux te bercer au lieu de t'instruire. J'ai une responsabilité sociale, je suis moi-même, je m'exprime honnêtement et complètement. Mais je suis rocker, pas professeur. »

Se revendiquer d'un style de musique, d'une culture n'est pas qu'une simple esthétique. Parler d'une New Wave of Chinese Metal c'est parler de nouveaux enjeux identitaires et stylistiques. Chacun de ces éléments étant l'expression de l'autre, chacun d'eux étant intimement lié à l'autre. Pour Bloodfire :

« La culture chinoise montre que dans l'Histoire ancienne il y a eu des réincarnations vraiment nettes, elle absorbe tout après chaque effondrement. [...] Donc nous essayons de prendre le plus d'éléments de cette culture chinoise et de les assimiler. »

Il n'est pas ici question d'anéantissement, de politique ; la perception de Bloodfire rejoint celle de Li Nan dans l'idée que la culture chinoise est parcellaire. Mais pour Bloodfire c'est une expression même de l'identité chinoise, et il faut composer avec.

Avant cette « pause » du Metal chinois certains enjeux tel que l'expression de l'identité dans le Metal, le rapport à l'histoire nationale, à l'histoire même du Metal commençaient à se dessiner. Nous aurions pu craindre qu'avec le temps ces enjeux soient oubliés, mais ce serait minimiser l'impact des groupes qui les ont portés et la volonté des

nouveaux acteurs de s'en saisir à leur tour. Les réponses à ces enjeux vont devenir un moyen pour les groupes de se définir puis, dans le même temps de définir leur Metal, et ce qu'est le Metal chinois.

•LA NEW WAVE OF CHINESE METAL : NOUVELLES MUSIQUES ? NOUVEAUX ENJEUX ?

Nous verrons dans les chapitres suivants comment s'expriment musicalement les différences entre les discours de Li Nan et Bloodfire. Mais avant toute chose, ce qu'il faut souligner c'est que :

« ... le fait que la musique metal, sa mode et sa façon d'être existent dans tous ces lieux n'implique pas nécessairement qu'ils signifient la même chose dans ces contextes culturels assez différents. Le chapitre de ce livre démontre que dans chaque contexte, le metal est ancré dans des cultures et des histoires locales, il est vécu dans le cadre d'une rencontre complexe entre une histoire spécifique avec les forces de la modernité. La mondialisation du metal est un fait, et avec ce livre nous espérons enquêter sur les significations à la fois singulière et variable de la musique et de la culture heavy metal pour les metalleux du monde entier et ainsi apporter un aperçu à grande échelle du processus social qui a facilité l'expansion spectaculaire de cette musique dans le monde. »⁹⁴ (2011 – p.4)

L'exemple de l'expression « New Wave of Chinese Metal » est l'exemple même de cette exposition de faits. L'expression, de par son inspiration, montre la mondialisation du Metal mais aussi l'importance de sa singularité chinoise. Autrement dit, on fait du Heavy Metal mais on fait du Heavy Metal chinois ! Pour Shun, le Metal chinois est le résultat d'un Metal ancré « *dans des cultures et des histoires locales* » alors que pour Yang Yu seul le Folk Metal chinois est l'expression d'une nouvelle identité chinoise et Metal. Dans ce cas, comment appréhender la musique de Voodoo Kungfu, alors que pour Li Nan il ne s'agit pas de Folk Metal, quand bien même les acteurs de la scène Metal chinoise reconnaissent en Voodoo Kungfu le premier groupe à utiliser dans le Metal extrême la musique folklorique « chinoise » et même plus largement à utiliser des instruments et des sonorités folkloriques mongoles et tibétaines ? C'est ce que souligne Yang Yu lorsque l'on parle des débuts du Folk Metal mongol en Chine :

94. « Metal Rules The Globe : Heavy Metal Music Around The World », New York, USA, Duke University Press

« Un groupe mongol qui joue du Metal ou un groupe de Metal qui utilise des instruments mongols. Le premier qui a utilisé des éléments mongols, pour le coup c'est Voodoo Kungfu, c'est le premier à vraiment construire quelque chose avec cette musique, qu'elle soit mongole ou même tibétaine, il utilise différents éléments. »

Là encore les appellations de Li Nan comme « World Metal » ou « Heavy World Music » montrent l'importance symbolique du style et de son appellation. Pour lui ce n'est pas chinois, c'est une musique qui appartient au monde, il se pose contre la volonté politique d'unifier culturellement le territoire chinois. La musique de Voodoo Kungfu – en plongeant son inspiration dans la musique mongole, tibétaine ou encore han – est l'expression même de cette « rencontre complexe entre une histoire spécifique » et la musique ; utiliser des éléments de ces minorités culturelles chinoises revêt un aspect politique évident. Lorsque j'aborde le sujet de la culture mongole avec Yang Yu, il fait le parallèle avec l'histoire, mongole et chinoise :

« Avant les tribus [mongoles] existaient et coexistaient entre elles, ça a été une grosse perte lors de l'unification, ils ont perdu une partie de leur histoire. C'est assez similaire pour la partie chinoise quand on regarde leur histoire avant, il y a deux cent ans avant les Hans, avant leur dynastie. Mais pour les Mongols, depuis l'arrivée au pouvoir de Genghis Khan et toutes ces conquêtes, avant d'inclure tous les Mongols, ils avaient tous un passé différent ; maintenant ils ont un autre problème, les Chinois, les nouveaux Chinois ont une politique vraiment agressive. Ils poussent les idées politiques pour qu'elles unifient les langues avec le mandarin car il y a beaucoup de Mongols qui ne parlent et n'écrivent pas le mandarin et utilisent encore le mongol pour parler et écrire. Beaucoup de jeunes ont un style de vie semi-urbain et n'ont plus un pur style nomade. Ils vont à l'école, et beaucoup d'écoles font leurs cours dans le style des hans et en mandarin, pas en mongol. Les écoles essaient de supprimer la langue mongole quand ils enseignent. Le mandarin est partout, à la télé évidemment même à la télé mongole il y en a de moins en moins. Il y a des jeunes, ils parlent uniquement mandarin et ils ne parlent plus mongol maintenant. C'est vraiment avec ce qui s'est passé dans les années 80-90, maintenant la jeune génération a perdu sa langue, mais ils ont aussi perdu bien plus. Ce sont justes des Chinois avec des origines mongoles. Ils sont une minorité dissidente avec des idées mongoles ou même tibétaines et nord-coréennes. Il y a des gens qui se rappellent grâce à leurs

parents, mais ils sont une minorité par rapport aux hans. Il y a très peu de gens qui ont une façon de penser différente de la majorité... »

Pour Laurent Legrain, lorsqu'il étudie les Darhads de Mongolie, l'installation d'un répertoire ethnique « *s'appuiera sur des représentations qui concernent le pouvoir de la musique sur l'individu et ses liens avec la nature. Cette dissémination du chant et de la musique dans de nouveaux objets et des représentations remodelées nécessite de nouvelles formes d'encadrement et de collaboration sociale.* » (2014 – p.139). Si le lien avec la nature n'est pas un enjeu ici, le lien avec l'histoire l'est dans la construction d'un Metal « chinois ». L'histoire – que ce soit l'histoire de la Chine ou celle du Metal – sur laquelle on se basera, la façon dont elle est abordée pour le groupe définira les représentations que l'auditeur aura de celle-ci. Le Metal est un « objet » avec ses propres codes sociaux, son histoire : l'intégrer en le modifiant ou non, c'est créer de « *nouvelles formes d'encadrement et de collaboration sociale* ». Autrement dit, le fait d'adapter le Metal à la Chine et à ses spécificités sociales et historiques crée de nouveaux enjeux. Ils sont évidemment saillants pour les groupes qui invoquent des éléments « chinois » ou issus de ses minorités ethniques mais il en va de même avec ceux qui souhaitent pratiquer un Metal plus « classique ». Quel que soit le style pratiqué – pour reprendre les expressions de Li Nan – le Metal devient un « divertissement » empli de sens, c'est-à-dire que quel que soit le style joué il s'inscrit à la fois dans les normes du sous-genre de Metal pratiqué mais aussi celle de la société où il est pratiqué. Cette pratique engendre de nombreuses interrogations : pourquoi n'utilisent-ils pas d'éléments chinois alors qu'ils sont chinois ? Pourquoi ajoutent-ils tel ou tel élément chinois alors qu'il font du Metal ?

Ces questions sous-tendent une vision de l'histoire de la Chine mais aussi de l'histoire du Metal. Les réponses deviennent alors l'expression d'une vision, du groupe, de l'acteur sur sa place au sein de ces enjeux. Parler de « New Wave of Chinese Metal » ou de « New Wave of Chinese Folk Metal », de « Heavy Wold Music » et non pas de « Folk Metal » sont autant de réponses à ces questions reflètes des visions des acteurs. Les différentes interprétations que l'on verra à travers ce travail sont plurielles, se recourent parfois, s'opposent souvent. Elles nous montrent que l'individu chinois s'exprime à travers la musique (Catherine Capdeville-Zeng ; 2001). Ces représentations sont des codes, des codes qui symbolisent un style, qu'il soit « chinois », « metal », ou les deux. Pour Dick Hebdige il faut avant tout « *décrypter les codes à travers lesquels le sens s'organise. Comme l'explique Stuart Hall, ils « recouvrent la façade de la vie sociale et la rendent catégorisable, intelligible, signifiante* » (Hall, 1977). *Hall décrit ces codes comme des « cartes de sens » qui sont le produit d'une nécessaire sélection.* » (1978 – p.17). S'intéresser aux « codes » qui sous-tendent l'idée de « New Wave of Chinese Metal » permet de poser les bases, les idées générales qui existent dans la scène

Metal chinoise actuelle. L'échange avec Yang Yu sur l'appellation « New Wave of Chinese Metal » éclaire certains enjeux:

- Yang Yu : *« Elle commence à bien se développer à travers les musiciens. Mais ce n'est rien par rapport à la K-pop. Par exemple c'est compliqué de jouer du Hard Rock classique ou du Heavy Metal par rapport au Black Metal, Death Metal, Thrash Metal ou même du Metalcore du Neo Metal. Le Neo c'est ce qui se développe dans la scène, il y a beaucoup de musiciens pour ça. »*
- Pourtant Shun parle de New Wave of Chinese Metal.
- Yang Yu : *« New Wave of Chinese Metal ? Franchement, je pense qu'on devrait plus parler de New Wave of, New Wave of Chinese Folk Metal. Pas de Metal chinois. Il n'y a pas de collectif, de mouvement, ce n'est vraiment pas la même chose que ce qui se passait dans les années 90. Il n'y a pas vraiment eu de création collective comme le Visual Kei japonais ou je ne sais pas quoi. Ou même le Death Metal suédois. Il y a une volonté de combiner des éléments traditionnels avec le Metal mais il n'y a pas de collectif structuré. Mais ça se passe dans toutes les cultures, dans tous les pays et pourtant on ne parle pas de... je ne sais pas... New Wave of Vietnam Metal, New Wave of South Africa Metal. Ça n'a pas de sens. Les mecs de ces pays ne sont pas unifiés, il n'y a pas de forme collective. Il y a beaucoup de groupe de Metal en Chine qui sont des copies de groupe Post-Hardcore, Metalcore et je ne sais pas quoi encore. Mais c'est de mauvaise qualité. C'est vraiment simplifié. S'il n'y a pas de collectif c'est que les gens sont paresseux. Les musiciens ne s'investissent, ne lisent pas. Ce n'est pas un mouvement, c'est juste de la fainéantise. Ce sont des traîtres au Metal chinois. »*

Sur ce point, Yang Yu a raison, ce n'est pas la même chose que le Heavy Metal anglais des années 1990. Les groupes se retrouvent cependant face aux mêmes problématiques, à savoir celles de s'inscrire à la fois dans une scène, une culture locale autant que dans le Metal et une culture mondialisée. Les problématiques exposées sont-elles spécifiquement liées à la Chine ? Pour Huabin Zhou du groupe R.N.V et Schtarch de Rupture et HolyArrow la réponse se trouve dans d'autres scènes, spécifiquement la française et la finlandaise :

- Huabin Zhou : *« Il y a de la discrimination des minorités en Chine et au Japon. Le Black Metal en France et en Finlande parle des particularités nationales. »*
- Schtarch : *« Beaucoup de groupes en France ont quelque chose de spécial,*

comme par exemple les touches dépressive black metal dans Sale Freux. C'étaient les compagnons de Peste Noire⁹⁵. »

- Pourquoi tu aimes spécifiquement la scène française ?
- *Schtarch : « Parce que la musique et spécialement le Metal est vraiment bien. Dans le groupe nous avons tous choisi de faire ce genre de Black Metal inspiré du Pagan Black Metal et du Black Metal comme Peste Noire, il y a le même esprit dans les paroles et la musique. C'est pour ça qu'on s'inspire des groupes de Black Metal français. Le Black Metal norvégien est démodé c'est pour ça que le Black Metal français et finlandais est terrible. »*

Ils parlent bien de Black Metal français et du fait qu'il existe une spécificité française, en évoquant « *des particularités nationales* » ; pourtant la scène Black Metal française est loin d'être unifiée. L'exemple de Peste Noire est le meilleur pour exprimer le déchirement de celle-ci. Le groupe, de par ses idées politiques nationalistes, rencontre de nombreux détracteurs, qu'ils soient apolitiques ou même anti-fascistes. Le groupe est régulièrement frappé par les interdictions de jouer sur le territoire français mais il connaît également un succès important, avec une base de fans solide. Huabin Zhou et Schtarch ne sont pas les seuls à me parler de Black Metal à la française. Ils abordent aussi Sale Freux, qui après avoir collaboré avec Peste Noire sont entrés en conflit avec, Sale Freux allant jusqu'à brûler des t-shirts de Peste Noire sur scène pour marquer sa rupture avec ses anciens compagnons d'armes.

Huabin Zhou souligne un aspect déjà abordé par Li Nan « *la discrimination des minorités en Chine* », facette importante de la musique de Schtarch qui avec HolyArrow définit son Black Metal comme étant Hokkien⁹⁶ c'est à dire relevant de la sphère linguistique et culturelle de la langue hokkienne. Pour Werner Meissner cette recherche et cette revendication culturelle des sous-ethnies est la conséquence direct de la politique du gouvernement chinois envers celles-ci. Il explique que :

« Le regain de la rhétorique nationaliste et les tentatives de créer une identité collective pour tous ces différents groupes menacent les identités ethniques et culturelles individuelles. En réalité, c'est la politique officielle elle-même qui force les minorités à redécouvrir et à redéfinir leur propre identité, et qui éveille

95. Peste Noire ou Kommando Peste Noire, est un groupe de Black Metal français, sans doute le plus connu à l'international mais aussi le plus polémique avec des textes et un visuel ouvertement nationaliste. Ils ont d'ailleurs une certaine notoriété en Chine.

96. Le Hokkien est à l'origine une langue originaire du sud de la rivière Min dans la région du Minnan qui se trouve dans la partie sud-est de la province du Fujian. On retrouve dans la langue de nombreux éléments du chinois dit « archaïque » c'est-à-dire du chinois parlé avant la dynastie Han (206 av. J.-C. à 220 apr. J.-C.).

parmi elles des sentiments nationaux. » (2006 – p.58)

Une analyse qui résonne avec les discours de Huabin Zhou et de Schtarch qui voit dans leur lutte, une lutte similaire à celle des occitans face à la domination française, ou Yang Yu qui déplore que les cours en Mongolie-intérieure soit donnés en chinois ou même Sheug Wan de CharmCharmChu 慘慘豬 qui voit dans sa musique une forme de résistance de la culture cantonaise face à la hanisation de Hong Kong.⁹⁷

Les appellations ne sont pas une fantaisie d'une poignée d'amateurs élitistes qui cherchent absolument à catégoriser, classer et mettre dans des cases chaque groupes qu'ils découvrent. Les genres et sous-genres revendiqués par les groupes revêtent l'ensemble du bagage culturel qui l'a constitué comme genre et/ou sous-genres. Sortir de ces normes qualificatives c'est revendiquer une identité autre. C'est le cas du Folk Metal mongol de Nine Treasures, le groupe s'intègre au style Folk Metal mais définir son identité musicale comme mongol au contraire de Twilight Blooming⁹⁸ 暮色绽放 qui ne définit son style que par Folk Metal, car pratiquant un Folk Metal aux inspirations viking. S'ils n'ont pas besoin de préciser viking, c'est que leur musique et leur imagerie est conforme à l'imaginaire dominant de ce qu'est le Folk Metal au sein de la culture Metal mondialisé. Utiliser les appellations tout comme s'en extraire permet d'appréhender le style du groupe, de s'en faire une idée plus ou moins en adéquation avec la réalité. Les appellations des genres et sous-genres permettent d'échanger sur une même base culturelle partagée, ou pensée comme partagée. L'utilisation du terme « New Wave Of Chinese Metal » dans la discussion avec Yang Yu en est un bon exemple. Yang Yu a saisi directement la référence de Shun à la New Wave Of British Heavy Metal et ce qu'il a souhaité dire avec « New Wave Of Chinese Metal » ainsi que les enjeux identitaires d'une tel appellation qui pour lui ne reflète que la partie Folk Metal de la scène Metal chinoise. Pour autant, il ne s'agit là que d'une appellation donnée par Shun, l'idée d'une New Wave Of Chinese Metal est loin d'être partagée, quand bien même si certains sont d'accord avec l'idée que sous-tend cette expression, elle n'est en rien répendue. Mais si nous avons pris le temps de définir dans cette partie le terme « New Wave Of Chinese Metal », c'est que son utilisation nous permettra par la suite, de saisir plus aisément et de rendre saillants les enjeux liés à l'identité locale et/ou nationale, à la mondialisation du Metal ainsi qu'à la vision politique qui est posée sur ces derniers. Nous verrons également dans la suite de ce travail les implications du terme « Evil » qui à la différence de « New Wave Of Chinese

97. Et que nous approfondirons dans le chapitre III de ce travail.

98. En pinyin le groupe s'écrit Mùsè Zhànfāng, la traduction du nom anglais a la même signification qu'en chinois et signifie « fleur crépusculaire ».

Metal » est utilisé, et possède une définition plus ou moins partagée par la scène Metal chinoise.

• APRÈS LA DYNASTIE TANG⁹⁹, UNE NOUVELLE ÈRE

Nous avons pu donc voir que la « New Wave of Chinese Metal » se caractérise par le fait qu'elle soulève de nouveaux enjeux notamment identitaires, pour les groupes qui se créent, mais aussi pour ceux qui reviennent sur le devant de la scène. Elle fait suite au « choc » de la découverte du Metal et des débuts du Metal Extrême en Chine :

« J'ai vécu en Suisse dans les années 90 et j'ai découvert avec deux albums. Un de Mayhem et l'autre de Dissection. Ça m'a ouvert une nouvelle porte. C'est grâce à mon cousin qui vivait aussi en Suisse à l'époque, il était disquaire et vendait beaucoup de Heavy Metal. À l'époque c'était impossible d'avoir du Black Metal en Chine. Il y avait un peu de Death Metal, comme Deicide, Morbid Angel. La première fois que j'ai écouté c'était un choc. Je me suis dit : « Qu'est-ce que ce morceau ? ». C'était vraiment différent de ce que j'avais pu écouter en terme de Metal Extrême avec le Death Metal ou d'autres groupes extrêmes anglais avec des screams. Les lignes mélodiques étaient vraiment différentes, ces nappes de guitares, ça a été un choc. »

Pei Lei, bassiste de Ritual Day à travers sa découverte du Black Metal exprime bien le sentiment que c'était quelque chose de nouveau. Les metalleux chinois s'en sont emparés, suivant les traces du Black Metal norvégien comme Ululate, ou cherchant à combiner Black Metal et culture chinoise comme Ritual Day en opposition à un Black Metal « occidental ». Et même si Voodoo Kungfu était là pour nuancer l'idée d'un Metal chinois uniforme, son utilisation d'instruments et de thèmes liés aux sous-cultures chinoises reste partielle, mais il a ouvert une voie. C'est lors de cette pause que naît Ego Fall, premier groupe à se revendiquer autrement que comme « chinois » : le groupe revendique de faire du Deathcore / Death Metal mélodique mongol. Puis, le début des années 2010 verra l'arrivée de groupes nationaux qui ne se définissent désormais plus seulement comme chinois, mais comme « hokkiens » ou encore « bouddhistes » et également « mongols ».

« Pour être clair, le heavy metal ne se limite pas à la rébellion, à une opposition simpliste ou au rejet adolescent des valeurs parentales. C'est aussi une force

99. Il s'agit d'une référence au groupe Tang Dynasty, en jouant sur l'aspect historique de leur nom.

créatrice, qui démontre que des identités culturelles alternatives sont possibles et différentes de celles présentées ou diffusées par les traditions et pratiques culturelles, les nationalismes et les mouvements religieux qui ont une influence dans les lieux où la musique prend racine. » (2011 – p. 23)

La rébellion face à la musique pop chinoise, taïwanaise ou hongkongaise qui est la plus populaire des musiques contemporaines en Chine n'a plus de raison d'être. Pour Yang Yu le Metal est devenu une musique comme les autres :

« Le Metal n'a jamais été emmerdé car c'était du Metal. Par exemple lors du MIDI festival de l'an dernier, sur la scène Metal, le second jour la police a demandé à tout le monde de pas faire de pogo, de mosh et de juste écouter la musique. La raison c'était que la musique était trop "heavy". Ils ont même demandé à l'avant-dernier groupe d'arrêter de jouer. Le dernier groupe n'a pas pu jouer son dernier morceau. C'est la seule fois où ça a été censuré parce que c'était du Metal. Je sais pas de quoi ils ont eu peur. Je me souviens pas que ce soit arrivé avant. La seule raison c'était que la musique était trop intense. En général ce n'est pas vraiment un problème. C'est autant accepté que les pop stars. Je n'ai jamais vu des metalleux avoir des problèmes pour ça. »

Le Metal ne se définit plus comme une opposition, les pionniers du Heavy Metal comme Tang Dynasty et Overload ont fait basculer leurs musiques dans la musique dite « pop » et le Metal, bien que minoritaire dans les productions musicales, il a désormais ses propres magasins comme le 666 Rock Shop 666 摇滚店¹⁰⁰, disquaire Rock et Metal historique à Pékin. Il trône également en bonne position dans des magasins indépendants plus généralistes, comme Indie Music, qui consacre aux CD Metal chinois pas moins de trois grandes étagères (dans une boutique qui n'excède pas les 50 m²) ainsi qu'un pan de mur complet au Metal en général, sans compter les vinyles de Metal exposés, qu'ils soient chinois ou non, ni les affiches dédicacées de la tournée de Voodoo Kungfu au plafond. Les deux magasins se trouvent à Gulou, une des rues les plus populaires de Pékin, où restaurants, cafés, boutiques de vêtements, d'accessoires sont légion ; une rue à l'architecture chinoise, qui à toute heure est remplie de touristes, de locaux qui viennent faire leur achats et manger loin des supermarchés immenses à l'américaine qui se sont construits dans toute la ville. La vente du Metal n'est pas reléguée à de sombres ruelles parallèles loin de toute vie, les albums ne se vendent plus sous le manteau, la musique du diable a désormais pignon sur rue.

100. En pinyin : Yáogǔn diàn. Le nombre 666, se dit en chinois « liu liu liu », et s'utilise dans le langage courant pour désigner quelque chose de génial mais le 666 du 666 Rock Shop n'est jamais prononcé à la chinoise.

Les pionniers du Metal extrême sont conscients de ses nouveaux enjeux. Pour Ritual Day cela s'est exprimé très clairement en 2016, quand le groupe a abandonné son nom chinois « 施教日 » pour utiliser uniquement sa version romanisée, « Ritual Day ». Leur logo sera changé et, même si on retrouve parfois leur ancien logo à la typographie typique du Black Metal en fond avec les caractères chinois, le logo du nom anglais est désormais mis en avant. Ululate, second pionnier du Black Metal chinois, changera de style ainsi que Li Chao. Les groupes ne cherchent plus à s'inscrire dans la culture mondialisée du Metal, ils font déjà parti de la mondialisation du Metal. Même s'ils restent minoritaires, une voie a été ouverte, par Tengger Cavalry en premier lieu, en signant chez le label autrichien Napalm Records¹⁰¹, puis en 2020 par Zuriaake en signant chez les français de Season of Mist¹⁰². En parallèle, d'autres groupes chinois collaborent avec des labels plus *underground* en occident. Ils commencent à jouer dans de grands festivals à notoriété mondiale, notamment le Wacken Open Air¹⁰³ comme c'est le cas pour Dream Spirit, Nine Treasures et Ritual Day¹⁰⁴. Zuriaake en 2019 a écumé les festivals européens¹⁰⁵, des plus modestes jusqu'au Wacken Open Air eux aussi.

Si le Metal chinois commence à quitter les frontières du pays, que ce soit par la relocalisation des projets comme Voodoo Kungfu et Tengger Cavalry ou par la signature sur des labels importants, il ne s'agit là que de la facette la plus médiatique de la scène. Pour Mr. Zhang, ancien manager de Zuriaake et créateur du projet Demogorgon – qui regroupe des membres de Zuriaake, HolyArrow et Destruction Redemption – il est nécessaire de communiquer sur l'ensemble de la scène Metal chinoise :

« Nous avons besoin de plus en plus de gens comme toi, qui explorent la scène musicale contemporaine chinoise [...], c'est comme ça qu'on sait ce qui s'est passé et ce qui se passe ici, dans la scène Metal, dans notre bataille contre ce qui est réel... et ce qui est surréaliste. Et c'est toujours bon de savoir qu'il y a des peuples qui se battent côte à côte avec nous. »

101. Napalm Records est un des trois plus gros labels spécialisés dans le Metal au monde, avec Nuclear Blast et Metal Blade Records.

102. Sans faire partie du « top 3 » des plus gros labels spécialisés dans le Metal, Season Of Mist les suit de près. Ils ont signé des groupes connus et reconnus dans le Metal (surtout Extrême) comme Morbid Angel, Rotting Christ ou encore Mayhem.

103. Le Wacken Open Air ou plus simplement Wacken, est l'un des plus gros festivals de Metal au monde avec le Hellfest en France. Depuis 2011, le festival comptabilise une moyenne de 85 000 visiteurs par édition.

104. Sans compter le groupe de Black Death Metal Symphonique hongkongais, Evocation 招魂.

105. Dans le cadre de leur tournée de 2019 ils sont passés au Brutal Assault (République Tchèque), Spirit in Black. Festival (France), Barther Metal Open Air (Allemagne) et au Metal Méan Festival (Belgique).

Les groupes qui s'exportent font partie de la scène Metal chinoise et contribuent à son identité. Mais pour Mr. Zhang, cette identité ne s'y limite pas, elle n'est pas non plus strictement égale à ces groupes. Ce sont deux réalités qui cohabitent pour lui avec les enjeux qu'il qualifie de « réalistes » et « surréalistes » :

« La musique est de la musique, mais les musiciens ont aussi leurs propres considérations. Nous partageons certainement des goûts musicaux, ainsi que la direction artistique et d'autres facettes pas vraiment réalistes, mais ils ont choisi de gérer les réalités différemment et c'est compréhensible. Peut-être que nous travaillerions de nouveau ensemble à l'avenir, mais je ne sais pas. »

Il faut selon lui continuer à communiquer sur la scène Metal chinoise, ce qui est « réaliste » et non pas se focaliser uniquement sur des images qui peuvent sembler l'expression de l'ensemble d'un monde, et qui est « irréaliste ».

« À mes yeux, "réaliste" s'applique à quelque chose lié à ce monde physique, tandis que "surréaliste" s'applique à quelque chose lié à d'autres mondes qui s'exécutent dans d'autres disciplines, non seulement au-delà du droit économique et du droit social, mais qui brise aussi les restrictions de toutes les règles . Tu peux faire $2 + 2 = 3$ ou 4 ou 5 ou tout. Il existe des conflits entre ces mondes et notre "vrai" monde, mais tu peux toucher ces mondes ou te laisser émouvoir par eux dans les rêves, cauchemars, imagination. Peut-être que nous sommes tous au-delà du monde et que nous essayons de dépasser le gardien du seuil dans un univers Lovecraftien. »

Autrement dit, et de façon moins métaphorique, les groupes sont une image d'un monde « irréel », ils ont le pouvoir de nous « émouvoir », à travers l'expression de « rêves, cauchemars, imagination », mais ils ne sont qu'une image, une facette d'une réalité bien plus palpable, la scène Metal chinoise. Pour la saisir, il faut rendre saillants ses enjeux, ne pas l'appréhender comme un tout uniforme où chaque groupe serait semblable à l'image donnée par les groupes « connus ». Une image qui nous semble « rassurante » car elle correspond à l'idée que l'on se fait des « rêves », des « cauchemars » et de « l'imaginaire » et qui serait mobilisée par les metalleux chinois pour créer un Metal chinois. Pour Wu Zakk, fondateur du magazine *Painkiller*, manager et graphiste de Ritual Day, Zuriaake est cette image « rassurante » du Metal chinois, ressemblant avant tout à du Metal « européen » :

« Oui, même si on a des influences chinoises, on n'a pas beaucoup d'instruments traditionnels dans notre musique. Comme Zuriaake, c'est un groupe de Black Metal mais leur esprit et leur Black Metal n'est pas extrême pour moi, c'est plus Ambient. Ritual Day est plus Metal, plus rapide, plus puissant. Des mecs plus sombres, avec du Metal plus lourd pour moi, c'est ça le Metal. Mais je sais qu'en Europe beaucoup de gens aiment Zuriaake, ça ressemble à des groupes européens. »

Pour Mr. Zhang et Wu Zakk ce sont les nouveaux enjeux de la scène Metal chinoise qui sont importants, comme faire cohabiter « Metal » et « identité chinoise ». L'idée de quelque chose de « surréaliste » donc qui a dépassé ces clivages vient après, lorsque les bases sont solides. Pour Mr. Zhang il sera temps à ce moment de passer à autre chose, car la « bataille » aura été gagnée, la scène Metal chinoise fera sens, son histoire sera écrite, elle sera porteuse d'une identité ; au même titre que les pseudonymes dans le Black Metal renvoient à une culture, un imaginaire social :

« Il pourrait être opportun pour nous de remplir nos pseudonymes de sens, nous l'avons appris d'Euronymous, Dead, Varg, Faust, Erik "Grim" Brødreskift, Jon Nödtveidt / Rietas ... Espérons qu'un jour nous pourrions décider de notre sort. »

Pour l'amateur de Metal et plus particulièrement de Black Metal, ces pseudonymes renvoient à des groupes cultes qui ont tracé leurs propres histoires, leurs légendes à travers la musique, mais aussi le sang, le feu et la mort. Ce ne sont plus seulement des pseudonymes, ce sont des symboles des noires terres de la seconde vague Black Metal.¹⁰⁶ Pour Dan Sperber : *« l'interprétation du symbole fait l'objet d'un savoir spécial, tantôt facilement accessible, tantôt réservé à des experts ou à des initiés, tantôt oublié aujourd'hui mais ayant existé par le passé. »* (1974 – p. 33). Ce savoir spécifique permet de saisir le pseudonyme non plus seulement en tant que tel, mais comme un objet chargé de symbolique, d'histoire : *« La notion de symbole n'est pas universelle mais culturelle, présente ou absente, différente de culture à culture ou même à l'intérieur d'une culture donnée. »* (1974 – p.61). Comme nous le verrons dans le prochain chapitre sur Li Chao, les symboles quels qu'ils soient peuvent être repris, réinterprétés, pour symboliser, signifier autre chose. Ces pseudonymes sont autant des symboles que la croix chrétienne inversée pour représenter le satanisme, à l'image du pseudo

106. Nous y reviendrons dans le chapitre consacré à Li Chao.

du créateur de Horde¹⁰⁷, Anonymous, référence direct à Euronymous de Mayhem¹⁰⁸. Cette vision du symbole renvoie à l'idée du dispositif explicité par Giorgio Agamben, le symbole comme le dispositif « *était de nature essentiellement stratégique, ce qui suppose qu'il s'agit là d'une certaine manipulation de rapports de force, d'une intervention rationnelle et concertée dans ces rapports de force, soit pour développer dans telle direction, soit pour les bloquer, ou pour la stabiliser, les utiliser.* » (2007 – p. 9). Le pseudonyme devient tout à la fois un symbole et un dispositif, un dispositif symbolique qui permet de remplir ses pseudonymes de sens pour « développer » une identité à la fois « metal » et « chinoise ».

Mais les réponses et les stratégies apportées par Zuriaake ne correspondaient plus à celles de Mr. Zhang, même si leur but final, le but qui dépasse les réalités de la scène, est le même, la façon de faire n'est plus commune. Dépasser les enjeux « réels », sans y avoir apporté de réponse, se plonger dans une vision « surréaliste » c'est laisser la scène Metal chinoise « *figée dans une éternelle et glaciale paralysie, au cœur même de la sous-culture punk, se dissimule la dialectique entre la culture blanche et la culture noire – une dialectique qui, au-delà d'une certaine limite (celle de l'ethnicité), s'avère incapable de se renouveler, prisonnière de sa propre histoire et de ses irréductibles contradiction.* » (1979 – p.74). Pour faire un parallèle entre le discours de Mr. Zhang sur la scène Metal chinoise et celui de Dick Hebdige sur le Punk, si les groupes cherchent à faire de la musique comme Zuriaake car elle s'exporte, permet d'être connu et laisse de côté les enjeux « réels », la scène chinoise ne pourra pas trouver sa propre identité, elle restera comme la scène punk, « *figée dans une éternelle et glaciale paralysie, au cœur même de la sous-culture* » Metal. Elle aura dissimulé la dialectique entre la culture Metal occidentale et la culture chinoise, sans arriver à faire sens, à créer une culture metal chinoise ou encore locale.

Nous avons vu que les groupes ne se définissaient plus seulement comme « chinois » et c'est le cas de Nature, fondateur de Tengger Cavalry qui expliquait faire du « Nomadic Metal » c'est-à-dire du Metal inspiré de la culture nomade mongole. Dans cette démarche il a sorti en 2015 une compilation, « Mongol Metal » du collectif du même nom et qui regroupait Ego Fall, Tengger Cavalry et Nine Treasures, trois groupes originaires de Mongolie intérieure. Puis en 2018, Nature est l'instigateur d'une compilation intitulée « Sound of the Raging Steppe », qui regroupait des groupes de Metal mongols et kazakh¹⁰⁹ : Suld, Nan, Sintas, Liberation et une fois encore, Nine Treasures et Tengger Cavalry. Pendant des années et

107. Horde est un projet de Black Metal aux thématiques chrétiennes créé en Australie en 1994.

108. Pour reprendre les termes utilisés dans mon article sur « La symbolique chrétienne dans le Black Metal et l'UnBlack Metal » écrit en collaboration avec Marion Brachet et Thomas Huault dans la seconde revue « Wonderground » sortie en juin 2020.

109. Les kazakhs sont un peuple d'origine turque et mongole, ils vivent principalement au Kazakhstan mais on les retrouve aussi en Russie, en Mongolie, en Ouzbékistan, au Kirghizistan et en Chine.

jusqu'à sa mort en 2019 Nature cherchera au sein même de la scène Metal chinoise puis mondiale à faire reconnaître l'identité mongole comme étant une identité singulière et pas seulement un aspect de la culture chinoise. Le dernier message qu'il postera sur la page Facebook officielle du groupe est le reflet poignant de l'importance de la culture mongole pour lui et de sa reconnaissance dans la culture Metal mondialisée :

« C'est drôle de voir comment NPR¹¹⁰ et Metal Hammer¹¹¹ ignorent volontairement de nous mentionner lorsqu'ils médiatisent ce nouveau groupe, The Hu, ainsi que les groupes similaires avant eux, comme si nous n'avions jamais commencé à créer un son pour le Metal mongol il y a de ça déjà DIX ans. Apparemment, le PR¹¹² de The Hu a fait un excellent travail pour éliminer notre influence sur l'histoire de la musique et la revendiquer comme sa première invention. Bon travail les gars. Bon pour votre réussite les jeunes. L'histoire s'en souviendra un jour. »¹¹³

Le Metal chinois n'est pas constant, uniforme ; tout comme le Metal en Norvège ne se limite pas au Black Metal, le Black Metal norvégien ne se limite pas non plus à Darkthrone, Dimmu Borgir ou encore Satyricon. Pour Dick Hebdige, ceci est inhérent à toute sous-culture :

*« ... dans les différentes sous-cultures, le rapport entre expérience, expression et signification n'est pas une constante. Il peut former une unité plus ou moins organique, tendant à une cohérence idéale, ou plus ou moins traumatique, reflétant l'expérience de la rupture et de la contradiction. En outre chaque sous-culture spécifique peut être plus ou moins « progressiste » ou « conservatrice », intégrée dans la communauté, compatible avec ses valeurs, ou bien distanciée de la communauté, se définissent contre la culture des adultes. Enfin, ces différences ne se reflètent pas seulement dans les objets du style sous-culturel, mais dans les pratiques signifiantes qui représentent ces objets et leur attribuent un sens. »
(1979 – p.134)*

110. NPR ou National Public Radio est le principal réseau de radiodiffusion non commercial et à but non lucratif des États-Unis.

111. Metal Hammer est un important magazine anglais qui se décline sur Internet en webzine avec Louder Sound. Il existe également une version allemande du magazine.

112. Anagramme de « Public Relations ».

113. Message Facebook posté le 12 Juin 2019, quelques jours avant l'annonce de la mort de Nature.

L'expérience de Mr. Zhang avec Zuriaake fait écho à « *l'expérience de la rupture* » de Dick Hebdige, il y a une rupture professionnelle mais également idéologique puisque Zuriaake souhaite « *gérer les réalités différemment* ». À l'image des sous-cultures, les acteurs qui en font partie sont soumis à ces mêmes « spécificités ». Même au sein d'un même sous-genre musical, « *le rapport entre expérience, expression et signification n'est pas une constante* », d'où l'importance pour Mr. Zhang d'explorer la scène contemporaine chinoise et d'en être témoin sur le terrain. Il ne faut pas se limiter à quelques noms, ni les occulter sous prétexte qu'ils sont « connus », car le statut qu'ils ont en Chine ou à l'international ne les extrait pas des enjeux de la scène Metal chinoise : ils sont tout autant « *dans la communauté, compatible avec ses valeurs, ou bien distanciée de la communauté* ». Zuriaake et Voodoo Kungfu sont autant dans la scène Metal chinoise l'un et l'autre qu'ils sont différents, pourtant tout deux sont connus et reconnus en Chine et à l'international. Ce sont « *les pratiques signifiantes qui représentent ces objets et leur attribuent un sens* » autrement dit la « reconnaissance » n'est pas l'expression ou le résultat de l'expression d'une identité collective de la scène, la scène Metal chinoise ne pense pas comme Bloodfire, ou Li Nan par exemple. Elle n'est pas mono-expressive, ni manichéenne comme nous le verrons dans le prochain chapitre consacré à Li Chao. Pour exprimer l'idée de la pluralité des expressions de la scène Metal chinoise, il anime des conférences où il retrace l'histoire du Metal en Chine :

« En 2019, j'ai été invité par l'Inferno Metal Festival pour faire une conférence dans le cadre de l'Inferno Music Conference, à l'Ambassade de Norvège puis au Tuska Open Air Metal Festival et au Helsinki Marketing pour faire des reportages et également des présentations sur le Metal chinois. »

Un concert n'est pas l'unique expression de l'identité d'un groupe, un album non plus, une scène ne s'exprime pas à travers un groupe. Un groupe, lorsqu'il rencontre le succès, n'est pas extrait de la scène qui l'a vu naître. Mr. Zhang souhaite que les auditeurs de Metal saisissent les enjeux « réels » et « surréalistes » qui s'expriment à travers le Metal chinois.

Étudier le Metal chinois, c'est étudier une partie d'un ensemble, celui du Metal. Il nous fallait, dans un premier temps poser certaines bases, non exhaustives mais indispensables pour celles et ceux qui ne sont pas familiers·ères avec l'histoire du Metal. Ce n'est ici pas leurs seules fonctions puisque ces bases Metal plus généralistes permettent d'exposer le Metal chinois « *par apport à l'ensemble dans lequel il avait vocation à s'intégrer comme une pièce doit trouver sa place dans un puzzle.* » (Jacques Revel, 1996 – p.19).

Ainsi définies elles nous ont permis de définir le contexte historique Metal mais aussi national et local dans lequel s'est construit le Metal en Chine. Pour cela il était indispensable de chercher à tendre vers plus d'exhaustivité pour la construction de la scène Metal chinoise, notamment au travers de Tang Dynasty dont l'impact est encore bien présent et sur lequel nous reviendrons dans le chapitre III. Si cette exhaustivité s'est avant tout focalisée sur des styles bien particuliers, le Black Metal, le Death Metal – plus généralement le Metal extrême – et le Folk Metal c'est que ces derniers possèdent un rôle central dans le développement et l'affirmation du Metal chinois. Certains groupes cherchant à définir un son chinois, comme il y a eu un son Black Metal norvégien, ou Death Metal mélodique suédois.

Passer ainsi d'une histoire mondialisée à celle plus localisée puis à celle d'un individu c'est pour Jacques Revel : « *prendre au sérieux une poussière d'informations et à chercher à comprendre comment ce détail individuel, ces bribes d'expériences, donnent accès à des logiques sociales et symboliques qui sont celles du groupe, voire celles d'ensembles beaucoup plus large.* » (1996 – p. 12). Ce cheminement au travers de la scène Metal chinoise n'a rien de surprenant puisque : « *le choix de l'individuel n'est pas ici pensé comme contradictoire avec celui du social : il doit en rendre possible une approche différente en suivant le fil d'un destin particulier – celui d'un homme, d'un groupe d'hommes – et avec lui la multiplicité des espaces et des temps, l'écheveau de relations dans lesquelles il s'inscrit.* » (Jacques Revel, 1996 – p.21). Nous verrons que Voodoo Kungfu fait gronder la révolte, politique et religieuse alors que Zuriaake révolutionne l'utilisation de la culture chinoise à travers le Metal, cherchant à ouvrir une nouvelle voie, qui mêlerait poésie et Black Metal ; Mais avant cela, il est temps de se plonger dans une autre figure maîtresse de la scène Metal chinoise.

II. Une Leçon du Blasphème – Triste Souvenir¹¹⁴

« Les paroles ? Il n'y a pas de paroles
dans Enmity, ce sont juste
des sons qui sonnent chinois. »

Li Chao, 2019

L'ombre de Li Chao et de son projet Enmity¹¹⁵ 怨 a plané, et plane toujours sur ma relation avec la scène Metal chinoise. L'album « 巫怨 » WuYuan¹¹⁶, fut l'un des premiers que j'ai découvert lors de mes premières recherches en matière de musique extrême chinoise. Pendant de nombreuses années, cet album resta pour moi une énigme. Quelques informations sur son créateur étaient disponibles comme ses différents projets Black Metal, mais rien de plus. Plus le temps passait, plus « 巫怨 » WuYuan s'imposait comme une œuvre singulière, au niveau chinois mais également international, Li Chao n'utilisant aucun instrument "occidental" dans sa musique – même si le chant puise ses inspirations dans le Depressive Suicidal Black Metal¹¹⁷, ce Black Metal lent et torturé. Li Chao distille une musique Dark Ambient¹¹⁸ où les histoires de fantômes prennent forme.

C'est empli de ces histoires et de cette fascination musicale que j'ai voulu rencontrer ce personnage central dans la construction de ma vision de la scène Metal chinoise. Après quelques échanges timides sur les réseaux sociaux, c'est en novembre 2017 que l'occasion m'est offerte par Ruò Tán de le rencontrer. Fugace moment lors d'un concert de musique Noise / Expérimentale organisé par notre ami commun, mais qui aboutira par la suite à 114. Le titre du chapitre est ouvertement inspiré d'un morceau d'Enmity "读经 - 忆哭惘" que Li Chao a traduit en anglais "Blaspheme Lection – Sad Memory". Le chapitre, reprenant sa vie, son expérience de la scène, sa vision et ses désillusions trouve un écho dans ce morceau tiré de son unique album « 巫怨 » WuYuan sorti en 2005.

115. Le projet est plus connu sous le nom d'Enemite, or cette orthographe est une erreur du label qui a sorti « WuYan » en 2015. 怨 qui s'écrit Yuàn en pinyin et se traduit en anglais par *enmity* (hostilité en français) et non pas « enemite ». Li Chao lui a fait remarquer à l'époque mais il n'a pas changé car il trouvait que ça sonnait bien. Il faudra attendre la réédition cassette de 2017 par WV Sorcerer Productions pour que la faute soit corrigée. L'orthographe Enmity a été choisie car elle correspond à ce que voulait exprimer Li Chao à l'origine.

116. 巫怨 (en pinyin : wū yuàn) se traduit littéralement en français par « Grief de Sorcière ».

117. Le Depressive Suicidal Black Metal ou DSBM est un sous-genre du Black Metal qui a vu le jour dans les années 1990 avec des groupes comme Nortt ou Shining, ces derniers puisant leurs influences dans la musique de Burzum.

118. La (ou le) dark ambient est un style de musique qui se caractérise par des « atmosphères » des « ambiances » sombres. On y retrouve des éléments de la musique de films, de la musique industrielle ou encore de la musique bruitiste/noise.

plusieurs échanges et au chapitre qui suit.

Li Chao et Enmity 怨 sont devenus les emblèmes d'une scène Metal qui selon lui n'existe pas. La place qu'il occupe et qu'il refuse d'occuper est un moyen de saisir les enjeux de la scène chinoise. Malgré lui, son travail a fini par influencer l'histoire du Black Metal chinois mais aussi du Metal en général. Car, qu'on aime son œuvre ou non, n'importe quel acteur de cette scène connaît Li Chao et Enmity 怨. Sa conception d'une musique « evil » est également un marqueur fort de sa conception du Black Metal, l'appréhension et la récurrence de cette idée tout le long de ce chapitre nous permettra de saisir les rapports parfois conflictuels qui structure la scène Metal chinoise.

S'intéresser à Li Chao, c'est se plonger dans les débuts de la construction de la scène Metal chinoise à travers un de ses précurseurs dont l'influence a dépassé les frontières de la Chine. Cette « approche micro-analytique » (Jacques Revel ; 1991) d'un précurseur nous permet de « *faire apparaître une autre trame, une autre organisation du social* » qui « *n'allait pas de soit* » (1991 – p.10). Après un chapitre plus global sur l'histoire du Metal chinois, cette approche nous permet également de créer un parallèle avec ma découverte de celui-ci, de vous guider au travers de ma fascination et ainsi « *rendre à l'expérience [...] une signification et une importance face au jeu des structures et à l'efficacité des processus sociaux massifs, anonymes, inconscients* » (1991 – p.10). Néanmoins, l'auteur souligne que : « *le souci de réfléchir aussi en d'autres termes que ceux d'une totalisation implicite ; de privilégier l'expérience des acteurs en reconstruisant autour d'elle le contexte (ou plutôt les contextes) qui lui donne sens et forme. Ici non plus, le choix n'est pas alternatif entre une approche qui privilégie l'identification de systèmes symboliques généraux, voire universels, et une autre qui tenterait de saisir ce qui se joue dans le procès inachevé d'une histoire. Mais il est bon de reconnaître que les deux opérations induisent des constructions différentes du social.* » (1991 – p.13). À ce titre nous avons cherché à comprendre pourquoi son travail avec Enmity et Evilthorn est culte et non pas comment il l'est devenu.

L'unique album d'Enmity « WuYuan » est sorti en 2005 et a été réédité depuis en vinyle en 2015, puis encore une fois en 2020 par le même label, Psychedelic Lotus Order, puis en cassette audio sous trois formats différents en 2017 sur WV Sorcerer, un label franco-chinois. La même année il sera réédité en CD sur le label russe Infinite Fog Productions. La réédition vinyle de 2015 a été illustrée par Maxime Taccardi¹¹⁹, un artiste français qui a

119. Maxime Taccardi est un important artiste dans le milieu Black Metal et extrême en général. Il est connu pour ses œuvres faites avec son sang.

également partagé un *split* avec Enmity.

Li Chao sera aussi remercié sur le premier album du groupe de Black Metal chinois Ibex Moon. Il participera en donnant des démos de son projet Harrfluss au split « Oriental Ghost Story », *split* concept autour des histoires de fantômes en Asie de l'Est, puis sera appelé pour faire l'introduction et la conclusion du second volume. Nous reviendrons plus en détail sur ces éléments à travers tout le chapitre.

A. LI CHAO LE PIONNIER DEVENU PARIA

• ENTRE BLACK METAL ET MUSIQUE ÉLECTRONIQUE

S'essayer à dresser la vie de Li Chao, c'est se confronter au silence de ce dernier. Loin de ne pas vouloir parler, il juge sa vie sans intérêt vis à vis de sa musique. Lorsqu'on lui pose la question :

« Qui je suis ? Je suis un musicien chinois, j'ai commencé par faire de la musique extrême, maintenant je fais de la musique électronique. Avant je faisais de la musique extrême, maintenant c'est électronique, mais je préfère. C'est mon premier entretien audio, c'est stressant, je ne sais pas quoi dire. Je suis ingénieur du son pour la télévision, les films, je suis même sound designer depuis deux ans. Avant j'avais un groupe de Black Metal mais plus maintenant, je pense que je n'en aurai plus. »

Voilà à quoi on pourrait être limité si l'on ne cherchait pas à creuser les différentes facettes qui le constituent. Sa parole met tout de même en évidence, dès ces premiers mots, une partie de son parcours au sein de la scène Metal chinoise. Il faut se replonger dans ce chemin qu'il a emprunté il y a de nombreuses années, celui du Metal extrême.

C'est en 2002 que son nom apparaît pour la première fois dans le milieu Black Metal, sur la première démo éponyme du groupe Evilthorn 恶刺, puis un an plus tard avec celle de son projet solo, Harrfluss 头发河. Les deux projets se différencient en de nombreux points. Le premier s'inscrit dans un Black Metal violent, digne successeur de la scène norvégienne, tant au niveau de la musique que de l'imagerie, qui sur cette première démo représente un cadavre crucifié sur une croix satanique, entouré de démons qui dévorent ce qui reste de ce corps de femme mutilé. Ce visuel s'inspire ouvertement de groupes de la trempe des Japonais d'Abigail, où la violence, le gore et la sexualité sont allégrement mélangés. La part belle est faite à un Black Metal qui se consacre uniquement à la vitesse et au blasphème. Mais, alors

qu'Abigail joue depuis 1992 dans cette cour, Evilthorn n'existe que depuis 2001. Dès lors que l'on s'intéresse au Metal et au Black Metal, il n'est pas étonnant de rencontrer ce genre d'imagerie : son utilisation s'est perpétuée jusqu'à aujourd'hui, et de nombreux groupes formés récemment utilisent encore celle-ci comme une volonté de « retour aux sources » ou hommage à ce qui se faisait dans les années 1990. En ce qui concerne Li Chao, cette pratique lui posera problème des années plus tard, l'imagerie ainsi que le discours anti-chrétien et blasphématoire des groupes comme Evilthorn ne font pour lui pas sens au sein de la scène Black Metal chinoise. Nous verrons qu'au même titre que Jeanne Favret-Saada, Li Chao s'interroge sur le discours des groupes. Pas seulement au travers de ce qui est dit, mais aussi au travers de l'image que renvoient ces discours sur les groupes et ce qu'ils disent des enjeux idéologiques, visuels et musicaux qui les accompagnent. Au final :

« Ces interrogations en engendraient d'autres, plus fondamentales, concernant l'effet de la paroles et la raison même de ce discours : Pourquoi est-ce que de parler ainsi équivaut à un acte suprêmement efficace ... » (1977 – p. 19/22)

A travers sa musique Li Chao a cherché à appliquer la parole qu'il a sur la musique autrement dit à faire de sa musique « *un acte suprêmement efficace* », qui dépasse la simple critique. Son expérience de la scène Black Metal chinoise l'a poussé à s'interroger sur le Black Metal mais aussi sur le Metal chinois dans son ensemble. Les griefs de la sorcière de Li Chao sont devenus fondateurs d'un acte, le Black Metal. Même si sa parole n'est pas unique, cela nous interroge sur les effets de sa parole dans son travail de la musique mais aussi dans sa place au sein de cette scène Metal pékinoise. Un aspect complexe souligné par sa phrase : « *Avant j'avais un groupe de Black Metal mais plus maintenant, je pense que je n'en aurai plus* ». Il ne s'agit pas là de son unique activité : il avait un second projet, Harfluss, un *one-man band*¹²⁰ au Black Metal bien plus ambiancé et plus lent. Il ne sortira qu'une unique démo, avant de signer en 2017 un *split* construit autour des histoires de fantômes en Asie et regroupant des projets chinois, coréens et japonais sous l'appellation « 东方幽魂故事¹²¹ » (Eastern Ghost Story). C'est en 2005 que sortira l'album d'Enmity 怨, « 巫怨 » WuYuan, un an plus tard naîtra « Chemical Climax », premier EP de Zaliva-D ; s'ensuivra, en 2007, le premier EP

120. Si nous traduisons littéralement, cela signifie : homme-orchestre. Mais dans le langage utilisé par les auditeurs de Metal c'est le terme *one-man band* (ou son abréviation OMB), qui est le plus courant, même en français. Elle permet de faire une distinction entre l'image populaire de l'homme-orchestre et le fait d'être l'unique membre d'un groupe. Le terme est donc utilisé pour les "groupes" composés d'un membre unique qui s'occupe de la composition, de l'écriture et de l'interprétation de tous les instruments ainsi que du chant.

121. La traduction en pinyin : Dōngfāng yōuhún gùshì. Le titre anglais est la traduction littéraire de celui en chinois pour : « Histoire de fantôme de l'Est ».

d'Evilthorn, «战争·瘟疫¹²²» (War-Plague). Li Chao quitte le groupe l'année suivante et ne reviendra qu'en 2014 à la demande expresse du groupe. Il enregistrera encore deux Eps, «淫恶大屠杀¹²³» (Lewd Massacre) et «白色绝望¹²⁴» (White Despair) sortis respectivement en 2014 et 2015 avant de quitter définitivement la formation. La dernière année au sein d'Evilthorn verra aussi la sortie du premier album de Zaliva-D, «E.V.I.L.». Enmity n'est plus, même si cette même année, un *split* sort avec K.F.R, *one-man band* français de Black Metal / Noise ; ce dernier est uniquement composé de vieux morceaux en version démo¹²⁵. Li Chao reviendra au Black Metal en 2017, au chant, avec le projet coréen de Black Metal / Dark Ambient, Aek Gwi 厄鬼¹²⁶ et son album «凶夢» (Hideous Dreams). Il peut sembler fastidieux de lire un enchaînement de noms d'albums, de dates, de groupes mais il est nécessaire pour comprendre les fils qui se tissent autour de la figure de Li Chao, des fils qui dépassent les frontières de la Chine, allant de la France avec le *split* de K.F.R, projet de Maxime Taccardi – illustrateur mondialement connu pour son art fait de son sang et/ou crayon – qui s'occupera de l'illustration de l'album «E.V.I.L.» et de la pochette de la réédition de «巫怨» (WuYuan) en vinyle) jusqu'à la Corée du Sud.

« Les faits n'existent pas isolément, en ce sens que le tissu de l'histoire est ce que nous appellerons une intrigue, un mélange très humain et très peu « scientifique » de causes matérielles, de fins de hasard : une tranche de vie. »
(1971 – p.51)

Paul Veyne nous souligne l'importance de ces "tranches de vie" dans la compréhension globale de l'histoire, mais pas seulement. Son caractère éminemment non « scientifique » est égale à son importance dans la construction sociale d'une sphère, d'un individu. Car une figure peut influencer les caractéristiques d'une pratique, à l'instar du mahant¹²⁷ dans son temple de Saṅkata-mocana (Mathieu Claveyrolas – 2003). Là où le mahant arrive à mêler modernité et tradition, Li Chao mêle symboles « chinois » et musique extrême.

L'implication de Li Chao et les liens qui le rattachent à la scène Metal chinoise ne sont pas
122. Traduction en pinyin : Zhànzhēng·wēnyì. Là encore Evilthorn traduit exactement le titre chinois en anglais pour « Guerre · Peste ».

123. «淫恶大屠杀», en pinyin : Yín è dà túshā ; se traduit en français par «Massacre Obscène », tout comme la traduction anglaise officielle.

124. Traduction en pinyin : Báisè juéwàng. La version anglaise, du nom de l'EP signifie la même chose, « Désespoir Blanc ».

125. Les morceaux n'ont ni été mixés, ni masterisés. Il s'agit de leur version la plus brute.

126. Qui se traduit du japonais par « Esprit Malfaisant » en français ou en anglais « *Evil Spirit* ».

127. Un mahant est un chef religieux responsable d'un temple et/ou d'un monastère dans les religions indiennes.

tous exposés ici. Ils seront exprimés plus tard, permettant de donner une autre lisibilité aux faits et aux discours tenus par Li Chao. Nous reviendrons également plus longuement sur son expérience dans Evilthorn, un parcours de vie qui nous permettra de saisir et de comprendre l'avis tranché dont il fait preuve vis-à-vis de la scène Metal chinoise, ainsi que des acteurs qui la composent.

Devenu au fil des années une figure incontournable du Black Metal, de par sa participation à Evilthorn – un des pionniers du genre en Chine – puis avec Enmity, Li Chao ne garde pas un souvenir et une expérience réellement positifs de ses années au cœur de cette scène émergente. Son discours est rarement indulgent vis à vis de cette dernière, contrairement à son expérience avec Zaliva-D. Lors de notre première rencontre, moins formelle, nous discutons naturellement de sa vie dans ces années-là et de ce qu'il en avait tiré personnellement. Le caractère tranché de Li Chao ne faisait ressortir que du négatif de son passage Black Metal, alors que pour lui Zaliva-D l'a fait grandir. Selon lui, son projet l'a fait mûrir¹²⁸, il a poussé plus loin ses connaissances en informatique, en musique électronique pour toujours créer le son, la musique qu'il souhaitait. Cette connaissance nouvellement acquise par l'intermédiaire de son projet lui a permis, m'explique-t-il, de développer ses compétences professionnelles et ainsi de devenir, en plus d'ingénieur du son, *sound designer*¹²⁹.

Li Chao s'approprie totalement son expérience et sa vie au sein de la scène Noise / Electro et rejette tout ce qu'il a pu créer pour le Black Metal chinois, allant même jusqu'à me dire, lors de ma première rencontre, lorsque je lui exprimais le plaisir que j'avais à écouter autant Zaliva-D qu'Enmity : « *J'en ai marre qu'on me parle toujours d'Enmity. Maintenant c'est Zaliva-D* ». Autrement dit, il ne vit pas à l'extérieur de la scène dans laquelle il évolue aujourd'hui comme il a pu le faire lorsqu'il pratiquait le Black Metal. Il a trouvé dans la musique électronique un écho à sa façon de penser, de composer et d'exprimer sa musique.

128. Interpellé par cette idée, je suis revenu dessus lors de l'entretien enregistré que j'ai eu avec lui quelques semaines plus tard.

129. L'expression anglaise est préférée à la française car, plus courante et plus utilisée que « concepteur sonore ».



Figure 6. – Photo de Li Chao pour Enmity en 2005.



Figure 7. – Photo de Li Chao en concert pour Zaliva-D, Pékin, 2017.

• ÊTRE OU NE PAS ÊTRE : LOIN DES TÉNÈBRES DU BLACK METAL

Il écoute du Black Metal, a joué du Black Metal, a participé à la création du Black Metal chinois, mais il ne se revendique pas black metalleur, car il ne se retrouve pas dans les codes de la scène pékinoise. Sa musique est sombre, qu'elle vienne d'Enmity ou de Zaliva-D, mais il n'a pas de « part d'ombre ». Il est né à Pékin, mais il n'est pas pékinois :

« À Pékin, mais je suis pas pékinois, je pense que Pékin ne fait pas grand chose pour l'art. Pékin est très opportuniste et s'en fiche. Pour eux le plus important c'est la vie de tous les jours, pas l'art, ça ne les intéresse pas. Ma vie est simple, soit je fais de la musique, soit je suis au travail et ça tous les jours. Je n'ai pas de partie sombre dans ma vie. Beaucoup de bons musiciens, de compositeurs ont besoin de ça mais pas moi. Tu sais beaucoup de personnes qui sont dans cette scène et depuis longtemps sont de bons mecs, vraiment drôles. Les gens pensent que sans ça on ne peut pas faire de la musique extrême mais je suis comme tout le monde je regarde la télévision et des trucs stupides, ça me fait rire. »

Les événements qui ont marqué l'histoire du Black Metal (meurtres, incendies d'églises...) ne sont rien pour lui¹³⁰. Il puise son inspiration ailleurs, loin de la vie de « tous les jours », il se désintéresse de l'art présenté à Pékin car pour lui cela n'en est pas, c'est de l'art « opportuniste », autrement dit de l'art qui servira les intérêts de Pékin. Cette idée que Pékin n'est pas une ville d'Art revient régulièrement dans mes entretiens, avec Li Chao mais aussi avec Dryad, de Bliss-Illusion 虚极¹³¹. À première vue, Pékin fait beaucoup pour l'Art, il existe un quartier qui lui y est totalement dédié (l'« Espace 789 » situé à Dashanzi dans le district de Chaoyang) et s'est spécialisé dans l'Art Contemporain. De nombreux concerts de tous styles sont aussi organisés dans la capitale, allant du Metal à la musique classique occidentale et chinoise. Qu'est-ce qui fait dire à Li Chao et Dryad, que Pékin n'est pas une ville d'Art ? C'est ce dernier qui me donnera la réponse, un soir alors que nous discutons dans son studio. Bien qu'à première vue l'Espace 789 semble un espace d'expression libre, Dryad m'explique que c'est une zone cloisonnée. Lors de cette discussion informelle je lui demande ce qu'il entend par là, il reprend le cours de sa pensée en disant ; ce quartier est une vitrine du

130. Nous reviendrons sur ces événements dans les pages suivantes.

131. La traduction anglaise de 虚极 n'est pas une traduction mot à mot, en pinyin elle s'écrit Xū jí. Le xū jí, est une phase, un état psychologique dans lequel les bouddhistes se retrouvent pour atteindre le Nirvana.

gouvernement chinois qui ne sert qu'à montrer aux touristes que la Chine laisse libre cours à toutes formes d'Art, même les plus modernes, celles qui sont censées « déranger ». Pour Li Chao la réalité est toute autre : il s'agit de regrouper ces formes d'Art dans un seul endroit pour pouvoir les contrôler plus facilement. Il est vrai que le street-art, hors de l'Espace 789 est quasi-inexistant. Quelques jours après, le 12 juin 2018 j'apprends l'annulation d'une exposition sur Mai 68 qui devait se tenir à l'UCCA Center for Contemporary Art, une galerie qui se trouve dans l'Espace 789. Les affiches présentes dans le quartier quelques jours auparavant, mettant en avant la collaboration entre l'ambassade de France et le gouvernement chinois ont été retirées. L'exposition *L'art c'est vous ! Les années 68 en France*, n'aura jamais eu l'autorisation d'ouvrir. Dryad nous éclaire indirectement sur cette volonté de Li Chao de ne pas se considérer comme pékinois, car les valeurs portées par la ville ne lui correspondent pas. Il en va de même pour ce qui est de la scène Black Metal. Il refuse de s'inscrire dans l'archétype construit par les actions d'une scène Black Metal en pleine naissance¹³². Pas besoin de « parties sombres », pour faire de la musique sombre et être « evil » ne veut pas forcément dire faire de la musique qui sonne comme telle. Nous explorerons cette dualité qui existe en Li Chao dans les pages suivantes à travers le regard qu'il porte sur la scène Black Metal chinoise, puis sur les enjeux du « être evil ».

« J'ai fait du Black Metal, j'aime Satyricon, j'aime Dodheimsgard. »

Si le fait d'avoir fait du Black Metal est exprimé au passé, et fait partie de son passé, Li Chao reste profondément attaché à cette musique. Ce qu'exprime son « *j'aime Satyricon, j'aime Dodheimsgard* », c'est « j'aime ce Black metal-là », pas cette attitude « sombre ». C'est un Black Metal porteur de valeurs qui font échos aux siennes. Nous reviendrons sur cette idée, plus longuement dans les pages suivantes.

La description de la vie, de la vision du mahant (2003) par Mathieu Claveyrolas fait écho à celle de Li Chao. Dans les deux cas nous sommes face à des personnalités fortes, qui à travers leurs pensées combinent les traditions, les symboles religieux et la modernité. Le culte en l'honneur du dieu-singe Hanuman de Sankat Mocan évolue, depuis sa création par le poète-saint Tulsidas, le temple est devenu un lieu de rencontre entre la dévotion ancestrale et la modernité du monde. Le mahant a fait se rencontrer, cohabiter deux conceptions souvent antinomiques dans la religion : la tradition et l'actualisation. La personnalité et la vision du

132. Vous pouvez retrouver une liste non exhaustive des actions perpétrées par la scène Black Metal des années 90's par pays dans l'ouvrage *Black Metal Satanique : Les seigneurs du chaos*, écrit par les journalistes norvégiens Michael Moynihan et Didrik Söderlind. Le livre a été traduit par Sylvia Rochonnet et édité chez Camion Blanc.

chef religieux de Sankat Mocan a façonné l'histoire du temple mais plus largement de la pratique religieuse, elle ne se retrouve pas figée dans une pratique ancestrale fantasmée de par son statut « traditionaliste ». Sans devenir un chef religieux, Li Chao a également imposé sa vision de la modernité et des religions chinoises ; taoïsme, bouddhisme et confucianisme. S'il aime « ce Black Metal là » c'est avant tout pour cette facette « sombre », il ne cherche pas à copier cette facette, il cherche à créer sa propre facette sombre. Dans Enmity, il suit la tradition obscure du Black Metal à travers les instruments folkloriques chinois, actualisant les sonorités du Black Metal et de la « musique chinoise ». Cette démarche créatrice unique a donné naissance à « WuYuan », un album singulier qui a façonné l'histoire du Black Metal et du Metal chinois. Auditeurs et acteurs sont unanimes, l'album a souvent été imité mais jamais égalé. Ces deux personnalités, revendiquent une même chose, l'actualisation d'une atmosphère, celle du temple pour le mahant, celle de la musique extrême chinoise pour Li Chao. Bien qu'explicite cette volonté ne s'applique qu'à travers ces figures, car ils saisissent l'ensemble des enjeux, culturels, religieux et idéologiques d'une telle actualisation de l'atmosphère. Nous verrons dans la suite de ce chapitre que le mahant et Li Chao comprennent les mécanismes qui créent l'atmosphère d'un lieu ou d'une musique, ils arrivent à saisir cette atmosphère et la voir comme un ensemble d'enjeux pas seulement comme un objet déconnecté, qui se crée par lui-même à travers la copie. En effet comme le souligne Mathieu Claveyrolas :

« L'atmosphère révèle une configuration et une signification préexistante dans l'esprit des dévots. En somme, mettant en scène le divin, elle justifie l'intention du dévot, d'une part, et assure une maîtrise satisfaisante des conditions de la communication, d'autre part. » (2003 – p. 266)

Il n'existe pas alors une atmosphère unique et sans pareil. Plusieurs atmosphères cohabitent au sein d'un même style, d'une même scène à l'image de celle d'Enmity et de Ritual Day. Elles sont différentes puisque les intentions et la communication de l'un et de l'autre, par exemple, sont différents : en mettant en scène leur musique, l'atmosphère qu'ils créent alors est différente. Pas seulement dans le sens où Enmity ne ressemble pas à Ritual Day musicalement, mais dans le sens où elle ne dégage pas la même intention, le même « esprit ». Ce sont ces enjeux (intention, communication, esprit, atmosphère) qui permettent de comprendre l'acte de création dont parle Li Chao, autant que celle d'une identité de l'individu chinois (Catherine Capdeville-Zeng ; 2001) que d'un Metal chinois. Pour « *comprendre la dimension extraordinaire et, en un mot charismatique, du personnage, commençons par le plus évident, du moins du point de vue occidental : la valse hésitation du mahant entre*

tradition et modernité » (p. 49 – 2003). Pour Li Chao, il s'agit d'incarner à la fois une figure du Black Metal et de son rejet, d'une pensée inscrite dans la tradition Black Metal et de son dépassement.

La question est dès lors de savoir pourquoi, et quels aspects le différencient de cette scène qu'il semble rejeter d'un bloc.

• UN REGARD SUR LA SCÈNE METAL CHINOISE

Le regard que pose Li Chao sur la musique extrême chinoise nous permet déjà de saisir la dualité qui l'habite. Lever le voile sur les mécanismes qui construisent cette dualité chez Li Chao, c'est se confronter aux éléments qui construisent l'identité des acteurs, mais aussi de la scène en tant que Metal chinois. Rendre saillante cette dualité permet de voir comment Li Chao est à la fois exclu et intégré à ce cercle.

Jeanne Favret-Saada a, dans les débuts de son ouvrage *Les mots, la mort, les sorts*, longuement parlé de l'importance de l'être et de l'existence du chercheur sur son terrain : ce qu'il demande, à qui, comment il le demande, pourquoi, les différentes façons de parler en fonction des personnes. Au même titre, parler uniquement d'Enmity à Li Chao, c'est rester étranger à l'ensemble du travail de ce dernier et donc se heurter à l'incompréhension de sa vision sur la scène Metal chinoise – soit, à « relever des énoncés que le sujet de l'énonciation désavoue formellement. » (p. 29 – 1977).

Loin de jouer sur son statut de pionnier de la musique extrême en Chine, Li Chao cherche à travers son discours à s'émanciper du statut culte auquel Enmity et Evilthorn ont été hissés. Pour lui, il ne s'agissait que de musique, de musique sombre mais juste de musique, ni plus ni moins. Li Chao ne cherche pas à jouer un rôle dans sa musique, à paraître comme sa musique, à savoir sombre comme il est courant de le croiser dans le Metal et surtout le Metal extrême. Il ne souhaite pas être au dessus de la scène Metal chinoise – dédaignant ceux qui de manière condescendante pensent qu'il s'agit d'une « vague » – car il a été le créateur d'Enmity et rendu culte Evilthorn.

« soit je fais de la musique, soit je suis au travail et ça tous les jours. Je n'ai pas de partie sombre dans ma vie. »

Il divise sa vie en deux parties qui semblent imperméables, rejetant le vécu qu'il a eu au sein de la culture Black Metal. Le travail et la musique sont deux choses différentes, quand bien même son expérience dans la musique lui a permis de développer de nouvelles capacités pour son travail. Son engagement et sa vision de la musique diffèrent totalement de l'idée que l'on

peut se faire d'un artiste de Black Metal : il ne cherche pas à avoir une « partie sombre », à corroborer l'imaginaire culturel Black Metal qui veut que l'on doit être « sombre » pour faire de la musique sombre, il n'en a pas besoin pour créer. Alors que de nombreux acteurs de la scène Metal chinoise lient et valorisent un décloisonnement entre leur vie et la culture Metal en devenant manager ou organisateur de tournée, en montant un studio etc., Li Chao revendique une vision plus binaire dans sa vie : travail / musique. Une vision du Metal et de la musique qui, dès ce principe, le pose en tant qu'outsider de cette scène chinoise.

« Les gens pensent que sans ça on ne peut pas faire de la musique extrême. »

Avoir une partie sombre, c'est s'inscrire dans l'histoire du Black Metal, autrement dit dans son dogme. Le refuser, c'est refuser la culture avec tout ce qui en découle, ne pas se laisser prendre par le Metal et donc ne pas réellement faire de la musique extrême. La place de Li Chao devient alors illégitime, car cette distance qu'il crée ne le rend pas légitime, aux yeux du cercle Metal pékinois, à tenir un discours sur la scène Metal chinoise. Mais c'est grâce à cette place qu'il adopte que l'on peut tracer les limites du système, des pratiques et des représentations que construisent certains acteurs de la scène Metal chinoise.

« Vis-à-vis du cercle des musiciens extrêmes chinois, Metal extrême, extrême Noise et Dark Ambient, beaucoup de gens pensent que la scène Metal Extrême n'est qu'une vague - et je n'aime pas ça, elle est trop jeune, et aussi stupide - ils ne connaissent pas la musique traditionnelle chinoise. »

Li Chao évoque ici le fait que la scène Black Metal chinoise a débuté dans les années 2000, contre fin 1980 et début 1990 pour l'Occident. En Occident, la scène, les acteurs, les publics se sont « renouvelés », créant une continuité et une forme de légitimité ; en Chine, les acteurs des débuts sont toujours ceux qui font vivre la scène extrême. De nouveaux groupes ont vu le jour mais les têtes d'affiches chinoises restent les mêmes. Cette scène ne s'est pas renouvelée, mais pour Li Chao, ce n'est pas symptomatique d'une vague, juste de la jeunesse de celle-ci. Le fait qu'elle soit « jeune » et « stupide » n'est pas qu'une question d'années. Pour comprendre et faire grandir la musique extrême en Chine, il faut connaître la musique chinoise. Au même titre que les traditions, la musique enregistre « *fidèlement des connexions* » (Marcel Granet, 1934, p. 204) et les transpose en « *mythes ou en légendes historisées* ». Li Chao souligne l'importance de l'apprentissage de la musique traditionnelle chinoise dans la compréhension de la musique et donc par la suite de la musique extrême : il a un idéal de la musique qui commence par l'apprentissage de la musique « classique »¹³³ puis

133. Le terme classique ne fait pas ici référence à la musique classique au sens occidental du terme, mais

de musique plus modernes. De ce fait le musicien comprend les connexions qui existent dans les différentes musiques, et peut en jouer, comme il l'a fait avec Enmity, créant ainsi des paysages sonores mythiques et légendaires. Or, il souligne bien l'incompréhension qui existe au sein de ce cercle. Penser que c'est une vague, c'est ne pas connaître l'histoire du Metal Extrême, incompréhension qui s'ajoute à la non-connaissance de la musique traditionnelle chinoise. De là découle pour Li Chao le problème principal de la scène Metal chinoise : le mélange.

« Et des groupes, il y en aura de plus en plus dans le futur. La plupart des groupes, tu les connais, ne font que « manger » du Metal occidental et ajouter des mélodies chinoises. Ce n'est pas de la création, c'est juste un mélange. »

Li Chao fait une réelle différence entre création et mélange, le mélange c'est juste « manger » pour jouer du Metal à l'occidental avec des mélodies chinoises, sans adapter l'un et/ou l'autre, sans prendre en considération les particularités de chacune des deux musiques. Le mélange pour lui n'est pas création, car les groupes prennent deux choses qui existent déjà indépendamment l'une de l'autre, le Metal et la musique traditionnelle chinoise. Ce mélange vient de la non-connaissance des deux musiques, de ce qui les construit en tant que musique, et de leur identités intrinsèques. Le fait de pas connaître la musique chinoise amène à l'appréhender sous sa forme la plus simple sans comprendre les enjeux qui la composent. C'est ce qu'il explique en prenant l'exemple du groupe Black Kirin (黑麒麟)¹³⁴ :

« Par exemple Black Kirin y a de l'opéra pékinois dedans et c'est pas la place de l'opéra. L'opéra est vraiment mou, ça n'a rien à voir, c'est léger. »

Pour Li Chao, la musique de Black Kirin (黑麒麟) ne se concentre que sur un mélange de deux formes, celles de l'opéra traditionnel et du Metal extrême, en oubliant le fond de chaque musique. Il souligne surtout le fait que la place de l'opéra pékinois n'est pas dans le Metal, que sa « légèreté » et ses sonorités « molles » ne sont pas compatibles avec la noirceur et la violence du Black Metal. Ce mélange décrit par Li Chao entre Black Metal et Opéra pékinois fait écho à l'analyse d'Antoine Hennion sur le concept de compromis entre musique moderne et ancienne :

classique dans le sens où cette musique fait autorité.

134. Black Kirin 黑麒麟 est un groupe de Black Death Mélodique qui utilise énormément de sonorités han chinoises. Le leader Fang Sen est originaire de Changchun, dans la province de Jilin. Il a fait appel depuis la création du groupe à de nombreux musiciens connus et reconnus dans le Metal en Chine et à Taïwan.

« Dans les nombreux cas où le compromis était impossible entre les prescriptions contenus dans les restes de la musique ancienne parvenus jusqu'à nous et ce qu'y cherchaient les musiciens modernes, c'est systématiquement l'objet ancien qui a été déformé, ignoré ou mutilé pour s'adapter. Les traités n'ont pas été lus, les instruments ont été restaurés, les partitions revisités, les rythmes, les diapasons et les tempéraments égalisés. Toutes les traces de que la musique avait réussi à fixer dans de la matière n'ont compté pour rien tant qu'elles entraient en concurrence avec les moyens actuels de la musique. Inversement, dès que ces moyens ont intégré dans leur arsenal le souci de l'historicité, c'est un goût entier qui s'est effondré, sous l'accumulation d'objet anciens soudain goulûment arrachés au passé et rendus au présent. » (2007 – p.265)

En ce qui concerne Li Chao, le mélange n'est pas un compromis efficace car les caractéristiques de l'opéra pékinois sont « ignorés » pour être intégré à un style qui ne lui correspondent pas. En faisant cela Black Kirin 黑麒麟 intègre « *dans leur arsenal le souci de l'historicité* » qu'ils le souhaitent ou non. Car s'ils ignorent ce qui constitue l'opéra pékinois ce n'est pas le cas de l'ensemble des auditeurs, et, à l'instar de Li Chao ce n'est pas leur « goût entier » qui va s'effondrer mais le fait que le groupe revendique faire du Black Metal. C'est leur construction en tant que groupe de Black Metal qui va être remise en question face à cette « *accumulation d'objet anciens soudain goulûment arrachés au passé et rendus au présent.* ». Ceux qui maîtrisent les codes de l'opéra pékinois autant que ceux du Black Metal face à la musique de Black Kirin (黑麒麟) ne vont pas la percevoir comme un groupe de Black Metal.

Le simple mélange n'est donc pas un bon compromis (Antoine Hennion ; 2007) car il fait perdre selon Li Chao l'identité des musiques mélangées ; le son doit être créé. Mélanger, c'est exclure la création de la société et du Metal.

La problématique de la rencontre du Metal face à la musique chinoise est similaire à celle entre les musiques modernes et anciennes. Là où pour Antoine Hennion la question qui se pose est : « *Comment faut-il jouer la musique d'autrefois* » ; les acteurs de la scène chinoise sont face à une double question : Comment faut-il jouer la musique chinoise / Comment faut-il jouer du Metal ?. Et comme le souligne l'auteur après cette question, « *le débat se complique au fur et à mesure qu'il faut prendre en compte une histoire plus riche du mouvement* » (2007 – p.221). Un questionnement qui n'est pas nouveau en Chine, Catherine Capdeville-Zeng s'interrogeait déjà à la fin des années 80's et début 90's sur cette rencontre entre musique moderne et ancienne. Lors de son étude sur le Rock pékinois elle observait que « *les 'sons non-fixés', symboles chinois de la richesse de chaque interprète à l'intérieur du*

cadre mélodique » étaient abandonnés dans les chants occidentalisés, pour l'auteure « *leur abandon signifie que l'égalité plate de la musique occidentale est privilégiée, au détriment de la tradition chinoise et de ses éléments propres.* » (p. 27 – 2001). Car pour mélanger Metal et musique chinoise comme le fait Black Kirin 黑麒麟 il faut abandonner (Catherine Capdeville-Zeng ; 2001), ignorer (Antoine Hennion ; 2007) les caractéristiques de la musique chinoise, c'est pour cela que Li Chao mais aussi Ruò Tán ne voient en Black Kirin 黑麒麟 qu'un groupe de Metal qui sonne chinois pour les occidentaux. Autrement dit Black Kirin 黑麒麟 abandonne la « tradition chinoise » et ses « éléments propres » pour pouvoir facilement mélanger des éléments qui sonnent chinois avec le Metal. L'utilisation de ces éléments musicaux chinois et de l'abandon d'autres est représentative d'une vision de la culture chinoise où « *la vérité de la musique [...] ne réside pas dans une illusoire fidélité à son origine historique, mais dans sa capacité à être rejouée* » (Antoine Hennion, 2007 – p.221). Nous développerons plus tard dans ce travail les différentes visions du Metal et de la musique chinoise notamment au travers de la musique GuFeng et de la mondialisation du Metal.

Le Metal, tout comme le Rock possède d'autres enjeux, des enjeux qui font échos à ceux du « mélange » et de la « création » décrit par Li Chao, des concepts qui sont symptomatiques de :

« La contradiction de cette époque [...] la Chine se fonde sur des idéaux occidentaux pour se réformer, dans la volonté de se réunifier et de s'émanciper de la tutelle occidentale. » (Catherine Capdeville-Zeng, 2001 – p.27)

La pratique du Rock et le mélange entre musique traditionnelle chinoise et Metal sont semblables en un point. Tous deux cherchent à réunifier, que ce soit autour du Rock ou d'un Metal qui sonnerait chinois. Il est bien ici question de conditionnel, car Li Chao n'est pas le seul à émettre des doutes quand à l'engagement et à la sincérité que mettrait Black Kirin 黑麒麟 dans sa musique. C'est également le cas de Ruò Tán qui compare le groupe aux restaurants « chinois » que l'on trouve en France. Lors d'une discussion, il m'expliqua qu'il voyait ce groupe comme du Metal chinois fait pour le public occidental, que c'était comme ces restaurants où pratiquement rien n'est chinois et pourtant présenté comme tel. Black Kirin 黑麒麟 ne serait alors qu'un pur produit marketing qui joue sur la vision biaisée de l'Occident sur la Chine, le groupe allant jusqu'à enregistrer leurs albums en mandarin et en anglais pour toucher un public toujours plus vaste et enclin à consommer un Metal voulu comme chinois, mais qui ne se heurte pas à la réalité d'une culture chinoise complexe. Cette relation entre Black Kirin 黑麒麟 et le public rappelle le miroir de « l'indigène » et du « folkloriste » de Jeanne Favret-Saada :

« l'indigène et le folkloriste se mirent-ils chacun dans le miroir que l'autre lui tend, sans qu'apparemment le second se soit avisé de ce que cela comporte d'ironique complicité de la part du premier. » (1977 – p. 29)

A travers cette relation l'objet « Metal chinois » ne devient alors qu'un objet « exotique », « folklorique ». Nous reviendrons plus en détail sur cette idée que le Metal chinois est un Metal « exotique » dans le chapitre III de ce travail. En attendant, une autre problématique se dessine : pourquoi alors Black Kirin 黑麒麟 rencontre-t-il un tel succès en Chine ? Là encore la comparaison culinaire de Ruò Tán nous éclaire. Dans la suite de son histoire, il me raconta que lui aussi détestait ce genre de restaurants mais qu'un jour ses parents sont venus visiter la France et qu'ils ont voulu aller manger là-bas. Il n'a pas compris et leur a demandé pourquoi, car ce n'est pas de la vraie nourriture chinoise. Ils lui ont répondu qu'il savait, mais qu'ils s'en moquaient car c'était bon. De même Black Kirin 黑麒麟, bien que jouant sur une image totalement folkloriste de la Chine, resterait un groupe que même le public chinois prendrait plaisir à écouter. Li Chao pose un regard moins complaisant sur leur musique. Pour lui le fait d'utiliser de l'opéra pékinois avec le Metal relève plutôt de l'incompréhension des deux musiques, et le succès du groupe de l'incompréhension du public vis-à-vis du Metal et de la musique chinoise. Dans une Chine toujours plus moderne et occidentalisée, Black Kirin 黑麒麟 deviendrait un archétype fantasmé de la culture chinoise, pour les Occidentaux mais aussi pour un public chinois en quête « d'identité chinoise »¹³⁵. Nous reviendrons sur cet aspect plus tard, avec la construction de l'identité et de l'individu chinois (Catherine Capdeville-Zeng ; 2001). Avant d'aborder la construction de l'identité et la création musicale, il est important de définir le regard que porte Li Chao, sur les groupes qui ne « créent pas » :

« Créer... créer c'est un gros, gros challenge. Pour moi, créer un morceau ce n'est pas copier un groupe et c'est vraiment dur. Beaucoup de groupes sont créatifs, mais spécialement en Chine car ils sont jeunes et que la scène Metal est jeune, ils ne sont pas créatifs, ils font ce que font leurs idoles. Ce que font les groupes qu'ils aiment. Ce n'est pas différent, c'est la même guitare, les mêmes compositions. Ils ont besoin de temps. Quand j'étais avec mon groupe, mes partenaires disaient « Tu connais ce groupe ? On doit faire pareil » et c'est bon, le groupe est lancé. C'est typique de la façon de faire des Chinois. »

Li Chao s'insurge contre le conformisme qu'installe cette pratique du « on doit faire pareil ». Cette pratique est devenue pour lui la norme dans la scène Metal extrême. La pensée de Li Chao sur le Black Metal rejoint celle de Marcel Granet lorsqu'il parle des rituels :

135. Voir chapitre III.

« À tous et depuis toujours, le même paysage rituel propose impérieusement les mêmes images. Chacun les réinvente et croit improviser. Tous pensent apporter une collaboration efficace à l'œuvre commune... » (1968 – p. 57)

Il se dégage de son discours la même image que celle dépeinte par Li Chao sur le Black Metal : le Black Metal chinois ne fait que copier. Les groupes chinois ne chercheraient pas pour Li Chao à réinventer ou même à improviser de nouvelles images. Il est important de souligner la valeur normative de son discours sur Black Metal. Discours conforme à ce que Sonia Branca-Rosoff définit comme un « discours normatif ». Pour l'auteure un : « *discours normatif se constitue comme pratique sociale lorsque des experts dont l'autorité est reconnue décident qu'une variante parmi plusieurs variantes en compétition devrait seule être utilisée* » (2007 – p.113). C'est cette vision normative qui fera dire à Li Chao :

« *En Chine on n'a pas vraiment de groupes de Black Metal* »

Nous verrons dans les pages suivantes l'importance et l'impacte du discours de Li Chao car il « *met l'accent sur la dimension de lutte sociale impliquée par la norme* » bien que « *la préférence accordée à une variante est souvent parfaitement arbitraire, sa valeur renvoyant seulement à des rapports de force* » (2007 – p.113). Afin d'appréhender au mieux ce que Li Chao entend par « copier », nous allons nous intéresser à un épisode particulièrement révélateur de sa pensée. Il prend place lorsque Zuriaake 葬尸湖¹³⁶ annonce en avril 2019 le lancement du Sirius Metal Festival, premier festival chinois uniquement consacré au Black Metal. Sur l'affiche, de nombreux groupes connus, chinois et internationaux. Parmi tous ces groupes qui me sont familiers, l'un d'entre eux m'est inconnu. Le voile se lèvera quelques jours plus tard, sur les réseaux sociaux, en voyant le logo apparaître chez un de mes contacts chinois. Le groupe s'appelle « Goûte du Cadavre »¹³⁷, je lui demande alors pourquoi il a choisi le français pour son groupe. Il m'explique que le groupe vient juste d'être créé et qu'ils jouent de nombreux morceaux du groupe français Peste Noire, raison pour laquelle ils ont choisi cette langue.

Goûte du Cadavre est l'exemple même de ce que Li Chao explique. L'imitation des idoles jusque dans l'utilisation de la langue d'origine de ces derniers, le français, les mêmes compositions, le groupe ne cherchant pas à imiter mais proposant seulement des reprises – et

136. Zuriaake 葬尸湖 est un groupe de Black Metal dit « atmosphérique » (c'est à dire un style de Black Metal plus lent et généralement plus mélancolique que violent), il s'agit d'un des groupes de Black Metal chinois les plus connus en Chine et à l'étranger. Zuriaake, est la traduction romanisée officielle, en pinyin le nom du groupe s'écrit zàngshǐhú, ce qui signifie en chinois, le lac des corps brûlés.

137. En français

cela suffit pour lancer le groupe. Du moins, bien assez pour être en ouverture d'un festival avec une affiche internationale.

En France, il n'est pas rare non plus que de jeunes groupes commencent par reprendre des morceaux de leurs groupes fétiches. Tout adolescent qui a voulu lancer son groupe ou jouer de la musique s'est essayé à Iron Maiden, Metallica ou autre. Les reprises ou *covers* sont aussi légion dans le Metal et le Metal extrême, en témoignent le nombre d'albums *tribute*¹³⁸ ou même de morceaux repris par d'autres groupes. Mais hors des concerts locaux, où les « groupes *tributes* » trouvent leur public ou lors de tournées basées sur ce concept, il est inconcevable de trouver des groupes qui ne proposent en live que des reprises. Le seul groupe *tribute* qui fait office d'exception est Bömbers¹³⁹, un groupe de reprise de la formation culte anglaise Mötörhead et qui a été programmé à de nombreux festivals, tel que le Winter Days of Metal et le Metal Days en Slovénie, le Wacken en Allemagne ou encore le Motocultor et le Fall of Summer en France. Mais la comparaison s'arrête au fait qu'il s'agisse de groupes *tribute*. Peste Noire, bien que connu chez les auditeurs de Metal extrême du monde, reste un groupe de niche par rapport à Mötörhead ; de plus, les membres de Bömbers viennent de groupes cultes de la scène Metal extrême, comme Abbath (ancien frontman d'Immortal¹⁴⁰), Tore Bratseth (qui a joué dans Old Funeral¹⁴¹) et Pez (du groupe de punk norvégien Punishment Park). Il s'agit, au même titre que Twilight of the Gods, de projets parallèles de musiciens qui n'ont plus à « faire leurs preuves », puisqu'ils sont connus et reconnus dans la scène Metal extrême ; cela profère à ces groupes *tribute* un caractère encore plus exceptionnel puisque sur scène se produisent de grands musiciens de ce style, regroupés autour d'un nom, Mötörhead ou Bathory, qui sont des figures incontournables du Metal.

La différence qui existe alors réside dans la démarche et l'engagement des musiciens envers le Metal extrême. C'est ce que Li Chao exprime avec « Tu connais ce groupe ? On doit faire

138. Des groupes ce retrouvent autour de leur respect pour un groupe et reprenne plus ou moins librement un titre du dit groupe, pour créer un album avec d'autres groupes qui ont fait la même démarche.

139. D'autres groupes ont commencé en tant que *tribute*, comme les japonais de Sigh, qui faisaient des reprises de Venom mais qui a rapidement enregistré ses propres morceaux. C'est également le cas de Twilight of the Gods qui regroupe des membres de formations cultes comme, Primordial, Brujera, Einherjer, Aura Noir, Thyrfing etc... et qui reprenait en live du Bathory, puis a sorti un album Fire on the Mountain de leurs propre création. Cette formation exceptionnelle s'est produite en live et en festival, reprenant sur scène du Bathory, chose que le projet d'origine n'a jamais fait.

140. Immortal est un des groupes de Black Metal les plus connus sur la scène internationale. Il fait parti des figures du Black Metal norvégien, aux côté de Mayhem, Dimmu Borgir ou encore Burzum.

141. Old Funeral est une formation éphémère de Death Metal norvégien qui n'a sorti que deux démos et un EP en studio entre 1989 et 1991. Le groupe est devenu culte pour avoir accueilli de nombreuses futures figures du Black Metal, comme Abbath, Demonaz et Padden d'Immortal ainsi que Jørn qui a joué dans Immortal et Hades et surtout Varg Vikernes créateur de Burzum et membre temporaire de Mayhem.

pareil » ou alors avec les compositions similaires, pour lui il s'agit d'imitation, de copie par des groupes encore jeunes, à l'inverse de Bōmbers qui est ouvertement un groupe en hommage à Mōtorhead, avec des musiciens qui ont déjà créé lors de leur parcours au sein de la musique extrême. Dans sa vision du Metal extrême, il ne suffit pas de copier ses idoles pour être un groupe, mais sa vision se confronte à une facette du Metal chinois qui donne accès à de grands festivals, et bien que « *des groupes, il y en aura de plus en plus dans le futur* », le cercle black metal reste limité à Pékin, et les groupes hors de la ville n'ont pas forcément les moyens logistiques et financiers de se déplacer. La rareté des groupes en activité favorise cette pratique car, pour éviter des affiches qui seraient toujours plus similaires, il faut faire jouer des nouveaux groupes, bien que ces derniers ne « créent pas ».

« Il n'y a pas à décider : en fait, le goût des formules toutes faites n'est que l'un des aspects d'une adhésion générale à une morale conformiste. » (Marcel Granet, 1934 – p.63)

Dans ce refus, Li Chao se pose comme l'anti-conformiste d'un cercle social qu'il considère « non-créateur ». Il n'est pas le seul acteur de la scène Metal chinoise à décrire les groupes chinois comme des copies des groupes occidentaux n'étant ainsi l'expression que d'une « adhésion générale à une morale conformiste » créée par les groupes qu'ils « copient ». Pour Dani Li par exemple, « ... *la Chine est juste un autre pays moderne. Ils copient tout, vraiment et absolument tout ce qui se fait en occident...* », Zakk Wu lui trouve que : « *C'est 80% des groupes qui copient les groupes européens.* ». Il en va de même pour Yang Yu qui trouve qu'« *Il y a beaucoup de groupe de Metal en Chine qui sont des copies de groupe Post-Hardcore, Metalcore et je sais pas quoi encore. Mais c'est de mauvaise qualité. C'est vraiment simplifié.* » mais le manager de Nine Treasures va plus loin dans sa réflexion lorsque je lui demande comment il définirait le Metal chinois, il la résume en deux mots :

« *Copie et étudie. C'est dur de développer. Il y a beaucoup de groupes qui copient ce qui se fait en Europe, si tu compares avec ce qui se fait dans d'autres scènes locales, surtout en Europe, au Japon en Corée, les événements... C'est compliqué de trouver un groupe qui représente la Chine dans la scène Metal. Ils n'ont pas de bonnes valeurs mais développent un marketing autour de la musique plutôt que de se différencier. La musique n'est pas uniquement une question de compétences, c'est les valeurs portées par la musique c'est ce que tu veux délivrer avec la musique. Les groupes chinois sont vraiment bons sur scène. Ils sont pas nécessairement bons musiciens, ni bons en groupe, ou même bons compositeur.*

C'est vraiment curieux. »

Pour Yang Yu ce n'est pas la copie qui est à remettre en question avant tout, se sont les valeurs portées par le groupe. Il est conscient que la « copie » n'est pas inhérente uniquement à la scène Metal chinoise, car :

« Maintenant les gens font des groupes similaires mais ils utilisent la même formule, mais chaque groupe à sa formule pour réussir tu peux pas copier ça. Si non tu seras juste une copie oubliée. Le gagnant sera celui qui arrive à la trouver à prouver la valeur de son travail dans le business musical. »

La copie existe, mais elle n'est pas forcément bonne ou mauvaise car il s'agit d'une copie, Nine Treasures ou Ego Fall ont copié certains éléments de plusieurs groupes pour arriver à créer quelque chose d'« inventif et assez fou » sans pour autant créer quelque chose de nouveau. C'est ce que Yang Yu met en lumière :

« Pour moi la scène Metal chinoise c'est des copies. Après ils peuvent s'inspirer comme Nine Treasure qui s'inspire de Korpiklaani¹⁴². Mais c'est pas les premiers avant y avait Ego Fall qui combinait des éléments Folk et du Neo-Metal. C'était inventif et assez fou. Mais y a rien de nouveau. »

Ce qui importe à Yang Yu c'est avant tout la valeur de la musique, que le groupe prouve qu'il a sa formule pour avancer dans le marché musical et dans sa musique. Il est conscient que Korpiklaani a grandement inspiré Nine Treasures qu'ils ont copié ce mélange de Metal et de musique folklorique, qu'ils ne sont pas non plus les premiers à faire du Metal mongol. Mais ils peuvent créer quelque chose de singulier sans pour autant innover, c'est ce qu'explique aussi Dani Li :

« Oui, je sors du Heavy Metal chinois mais pas n'importe quoi. C'est pas parce

142. Korpiklaani dont le nom signifie « clan de la nature » en finnois est un groupe finlandais formé en 1993 par Jonne Järvelä sous le nom de Shamaani Duo puis il change de nom en 1996 pour Shaman puis en 2003 pour Korpiklaani. À l'origine, sur Shaman et les premiers Korpiklaani la musique était un mélange de Metal et de musique folklorique inspirée du chamanisme et de la culture samis. Il s'agit d'un peuple vivant au nord de la Suède, de la Norvège et de la Finlande mais aussi en Laponie. La musique de Korpiklaani a rapidement changé pour un Folk Metal festif devenu la signature du groupe, les thématiques mystiques et ethniques ont laissé place aux légendes finnoises, aux femmes et à l'alcool. En 2014, Jonne Järvelä renoué avec une musique folklorique, ethnique et chamannique avec son projet uniquement folk, Jonne.

que c'est chinois, c'est juste parce que c'est bon. Même si c'est des copies de ce qui se fait en occident ça reste bon. Tu as pas mal de groupes comme Overlord qui composent de la bonne musique comme sur l'album « Shadow Of The Ancestor ». Je pense qu'Overlord est vraiment un bon groupe chinois. »

Alors que comme le dit Zakk Wu « *Maintenant Evilthorn c'est juste une copie de Behemoth. C'est ennuyeux, c'est dommage c'est un bon groupe.* » la démarche de Li Chao tend vers un « idéal type », de l'artiste créateur. Cette position extrême qu'il adopte engendre à la fois le respect et l'adhésion totale d'artistes comme Ruò Tán et Zhu Yaqi¹⁴³ et aussi son exclusion de la scène Metal qui le relègue au statut de « simple DJ ». Li Chao cherche à être cet artiste créateur qui ne copie pas ce qui existe déjà, mais il ne cherche pas à incarner « l'artiste créateur » et rejette en bloc le statut culte de la musique qu'il a créé et incarné au travers d'Evilthorn et Enmity. Car l'incarner serait être le symbole d'un mouvement et donc « d'une adhésion générale à une morale conformiste », même s'il en est le créateur, sa musique ne doit pas initier un mouvement aux « formules toutes faites ». Autrement dit, sa démarche artistique et musicale correspond à cet idéal qu'il se fait du musicien créateur. Loin de l'image du prêtre taoïste qui cherche à convertir à sa secte, à sa doctrine, Li Chao souhaite seulement être en accord avec la vision qu'il s'est créé de ce style musical. Il s'exclut de la majorité car, si « c'est typique de la façon de faire des Chinois », ce n'est en rien sa façon de faire.

« Un bon groupe n'a besoin de personne. Chacun à sa place. Je ne sais pas si c'est la bonne façon de faire, vraiment pas. C'est juste la mienne. »

La façon de faire de Li Chao, sa démarche et la critique de la scène Metal, fait écho à Léon Vandermeersch¹⁴⁴ lorsqu'il expose la façon antique chinoise de s'exprimer, un temps où « *la pensée chinoise ne s'exprimant à l'époque que dans des textes totalement impersonnels, elle n'est saisissable que dans des traits généraux de mentalité où se sont fondues les psychologies individuelles.* » (1999). C'est cette façon « antique » de penser que Li Chao conteste en revendiquant son individualité, en se positionnant contre cette façon de faire (« *C'est juste la mienne.* »). Sa vision et sa position dans la scène Metal extrême chinoise sont indissociables, même si elles peuvent sembler incompatibles tant son discours est véhément envers cette dernière, mais également envers son expérience en son sein. Toutefois, à bien y regarder, est-il aussi extérieur à la scène Black Metal qu'il le clame ? Il s'en est exclu, certes, mais son

143. Zhu Yaqi est un musicien originaire de Fuzhou en Chine. Il est le créateur du projet Before the Revival, qui mélange musique ambiante, sons électroniques le tout dans une atmosphère oppressante, cruelle et chamanique directement inspiré de ceux de Li Chao, Enmity et Zaliva-D.

144. Dans son introduction de *La pensée chinoise* de Marcel Granet (1999).

travail avec Enmity et Evilthorn l'y rattache, qu'il le veuille ou non.

• LI CHAO, UNE FIGURE DE LA DUALITÉ

Le regard que pose Li Chao sur la musique extrême chinoise nous permet déjà de saisir la dualité qui existe dans sa pensée. Dans sa recherche de solitude et d'indépendance, serait-t-il plus « Black Metal » que le cercle Black Metal chinois ? La solitude étant un des principes qui a constitué bon nombre de projets Black Metal au fil des ans... La dualité est inhérente à tous les êtres humains, nous en avons tous fait l'expérience, au détour d'une conversation avec quelqu'un lorsque, confronté à son discours, celui-ci nous semble incohérent au regard des valeurs qu'il avance. Lever le voile sur les mécanismes qui construisent cette dualité dans l'être de Li Chao, c'est se confronter aux enjeux qui construisent l'identité des acteurs, mais aussi la scène en tant que Metal chinois. Rendre poreuse cette dualité permet de voir comment Li Chao est à la fois exclu et intégré à ce cercle. L'expression la plus évidente de celle-ci est le rejet de Li Chao de la scène Metal extrême mais aussi d'une grande partie des productions Black Metal chinoises et surtout celles auxquelles il a participé même si :

« Quand je parle d'Evilthorn j'aime bien certains morceaux, quand ils jouent du Black Metal basique. »

Alors que ce dernier a grandement participé à sa construction, il semble avoir coupé tout lien avec ce cercle musical pékinois. C'est là qu'il faut se plonger dans les liens qui existent encore autour de Li Chao.

En 2015 il a accepté la proposition du label chinois Psychedelic Lotus Order de rééditer l'unique album d'Enmity en vinyle ainsi que son *split* avec K.F.R. Deux ans plus tard, en 2017, l'album sera réédité au format cassette chez WV Sorcerer Productions, le label de Ruò Tán, qui a pu rencontrer Li Chao grâce à l'intermédiaire de Dani Li, créateur de Psychedelic Lotus Order. Ruò Tán s'est également occupé de rééditer le premier album de Zuriaake (葬尸湖), « Afterimage of Autumn » 奕秋¹⁴⁵ ; on retrouve aussi au mixage et au mastering du

145. En chinois, le titre de l'album est Yi Qiu, et fait référence à un ancien et mythique maître du jeu de go (il est commun de dire qu'il s'agit des échecs chinois). Il est le premier maître du genre référencé, bien que le peu de sources qui existent à son sujet font que son existence même est mise en doute. Il est présenté comme le plus grand joueur de son époque, au début de la Période des Royaumes combattants (V^e siècle avant J-C / III^e siècle avant J-C). Son nom de famille, était 秋 (Qiu) qui se traduit littéralement par « automne », son prénom, 奕 (Yi) est l'ancien nom donné au jeu de go. Le titre anglais met l'accent sur le côté poétique du parallèle entre l'automne et le jeu de go.

second album de Zuriaake 葬尸湖, « Gu Yan »¹⁴⁶ 孤雁, Lin Yue. Il est le meilleur ami de Li Chao mais aussi l'unique membre d'Ululate 哀嚎¹⁴⁷, autre groupe pionnier du Black Metal, qui fait aujourd'hui du Blackened Death Metal¹⁴⁸. Par ailleurs le premier album de Zaliva-D, « E.V.I.L », est sorti sous le label Pest Productions, un des labels historiques de la scène Metal chinoise qui a produit bon nombre de groupes de Metal extrême – dont ceux de Zuriaake 葬尸湖, son second album lui est sorti via WV Sorcerer Productions. On retrouve aussi, dans « Past / Evil » 往生 / 惡業, premier album du groupe de Black Metal Ibex Moon un remerciement à Li Chao. Cet album sorti en 2019 est le résultat d'un duo où l'on retrouve Jia Ke, ex-membre d'Evilthorn.

On constate que Li Chao n'est pas complètement isolé de la scène Metal chinoise tant au niveau social qu'artistique. Il garde certains liens, amicaux comme avec Lin Yue d'Ululate ou de par son influence musicale sur Ibex Moon. La sortie du premier album de Zaliva-D sur le label Pest Productions qui ne produit que du Metal ou de la Dark Folk¹⁴⁹ est un fait saillant qui nous permet de voir la place unique que Li Chao tient au sein de cette scène extrême chinoise. Bien que Zaliva-D ait des influences Dark Ambient, Pest Productions n'a jamais et n'a depuis jamais signé de projets électroniques comme Zaliva-D.

Des liens subsistent et continuent à structurer la vie sociale et affective de Li Chao au sein de la scène Black Metal, non plus pékinoise mais chinoise.

Dès 2008, Li Chao semblait avoir définitivement raccroché le micro et délaissé la scène Black Metal chinoise mais en 2014, il est de retour au sein du groupe. Nous reviendrons par la suite sur cet événement, mais pour Li Chao il s'agissait avant tout de « sauver le nom », marque d'un certain attachement de ce dernier à Evilthorn alors que juste avant il disait : « *Je n'ai pas eu de contact avec le guitariste d'Evilthorn pendant des années, puis quand je suis revenu c'était toujours aussi mauvais* ». Evilthorn, a une certaine image, une certaine renommée de par son statut de pionnier mais aussi pour avoir accueilli Li Chao en tant que chanteur et parolier. Ce statut, il s'en rend compte, lorsqu'il dit revenir sauver le groupe. Puis il nuance, et on constate

146. La Guyan ou Gu Yan est une race d'oie sauvage endémique à la Chine.

147. Āiháo, dans sa traduction en pinyin, qui peut être traduit par « deuil » alors qu'Ululate vient du Latin et signifie « mugissement » (terme qui a donné naissance au français « hululer »).

148. Le terme Blackened Death Metal, exprime une influence Black Metal dans la musique sans pour autant en être, le style pratiqué se rapprochant plus du Death Metal au contraire du Black Death Metal où il existe un équilibre entre le Black Metal et le Death Metal.

149. La Dark Folk est un sous-genre du Neo Folk, un style prenant ses racines dans la musique industrielle minimaliste et la musique folk occidentale. Les thèmes sont similaires à ceux du Black Metal et traitent souvent du paganisme, de l'occultisme à travers leur facette romantique. Leonard Cohen est considéré comme une des influences majeures du mouvement. En Chine le style Dark Folk / Neo Folk est pratiqué par des groupes comme Bloody Woods, Vergissmeinnicht ou encore Raflum (雨鎖悲秋 ; pinyin : Yǔ suǒ bēi qiū).

que son attachement est surtout lié au nom plus qu'au groupe en lui même, d'autant plus qu'avec le départ définitif de Li Chao, il n'y a plus aucun membre fondateur du groupe dans le *line-up*. Le seul membre permanent est Zhai Xiaojun, arrivé en 2003, soit deux ans après la création d'Evilthorn. Dans cette relation d'amour et de haine, entre Li Chao et le Black Metal chinois, on retrouve la volonté de Li Chao de se battre pour qu'elle gagne en crédibilité en combattant l'idée que celle-ci « soit une vague », une mode, idée qu'il réfute quand bien même cette scène ne répond pas à l'image qu'il se fait du Black Metal. La pratique du Black Metal en Chine reste tout de même une forme de pratique que l'on pourrait qualifier de « autre ». Dans son discours Li Chao exprime bien que le Black Metal chinois est différent de celui pratiqué en Occident ou au Japon :

« En Chine on n'a pas vraiment de groupes de Black Metal, pas de vrais. Les groupes de Black Metal sont pas « evil », les vieux groupes c'est un peu de la merde. En Chine, on n'a que des groupes de Black Metal mignons. »

Cette différence passe par « l'esprit », c'est à dire le ressenti de la musique produite par les groupes. Pour Li Chao, lorsqu'il écoute un groupe de Black Metal chinois, il ne ressent pas ce que lui fait ressentir le Black Metal occidental et japonais, c'est à dire le côté « evil ». Ce côté « evil », c'est cet « esprit », intrinsèque au Black Metal, c'est cette noirceur pernicieuse qui s'incarne dans notre esprit lorsque l'on écoute du Black Metal, cette crainte primaire voulue à l'origine.

« À Pékin, tu n'as pas de Metal vraiment puissant, c'est impossible. Tu vas avoir des trucs qui y ressemblent mais je n'aime pas ça. Il y a quelques temps on a joué dans une Live House avec Evilthorn en ouverture d'un groupe finlandais vraiment connu, dont j'ai oublié le nom. Quand on a fini les balances, ils sont montés sur la scène pour faire les leurs, mais juste la voix c'était « urg ». Juste ça, pas de mix, et j'ai compris qu'on n'était pas dans la même réalité. »

Il serait alors impossible pour un groupe chinois de faire du Metal « vraiment puissant » ou « evil » car il ne sont pas dans la même « réalité ». La réalité à laquelle se confronte Li Chao serait donc un simple clivage Occident / Orient. Pour Li Chao, les Chinois ne seraient pas dans la capacité de créer un « vrai » Metal, ne pouvant que « ressembler », être de pâles copies de leurs idoles. Cela expliquerait de ce fait l'affirmation de Li Chao :

« Je n'aime vraiment pas le Black Metal chinois, j'y inclus Evilthorn. Vraiment pas. Ce n'est pas « evil » et ça ne le sera jamais et ce n'est pas bon. Mais moi non

plus je suis pas « evil ». ».

Les musicien chinois ne seraient donc pas assez « evil »¹⁵⁰ pour créer du Metal. Pourtant, un projet trouve grâce aux yeux de Li Chao : Yn Gizarm 英吉沙¹⁵¹, projet parallèle de Bloodfire de Zuriaake 葬尸湖 :

« Yn Gizarm, j'ai écouté ça il y a des années, dix ans, je me rappelle. Ça sonne comme de la musique orientale mais pas folklorique. Mais tu as le sentiment que c'est oriental. [...] En plus j'aime le chant, quand tu écoutes le chant, tu sens le côté « evil ». Ça ressemble au chant d'Attila, j'aime le style d'Attila. Il y a vraiment ce côté « evil ». Mais ça fait des années que je n'ai pas écouté. »

Oriental, mais pas folklorique, car il n'y a pas d'instruments « orientaux » ou encore chinois. La musique d'Yn Gizarm 英吉沙 est uniquement produite par les instruments traditionnels du Metal : basse, batterie, guitare. L'utilisation d'instruments folkloriques n'est pas une condition pour sonner oriental, pas plus que le fait d'être chinois n'empêche de faire de la musique « evil ». Même la similitude avec le chanteur de Mayhem, Attila, ne gêne pas Li Chao, les émotions ressenties n'en sont pas impactées, il n'a pas l'impression que c'est une copie d'une idole. Ça ressemble, il ne cherche pas à sonner comme Mayhem.

Les thèmes abordés par Yn Gizarm 英吉沙 servent aussi cette impression « d'orientalité ». Alors que bon nombre de groupes chinois de Metal extrême jouent sur une image satanique – collant de ce fait à l'idée que Li Chao s'en fait, de groupes qui ne font que copier les groupes occidentaux – Bloodfire dans Yn Gizarm 英吉沙 puise ses inspirations dans la mythologie et l'antique histoire chinoise, comme sur le titre "阴山" traduit en anglais par *Border Mountain* mais qui en chinois fait directement référence aux Monts Yin et à leur histoire. Ce projet est une exception pour lui. La mise en lumière de cette dualité qui habite Li Chao permet de montrer que l'idée d'un Metal chinois existe, que le Metal qui se pratique en Chine n'est pas seulement du Metal fait en Chine mais bien du Metal chinois. Bien que l'image qui se dégage du Metal extrême chinois ne convienne pas à Li Chao, elle existe et se construit au travers des différents acteurs qui la composent.

Personne ne dit que sa musique est « evil » ou non, pas même Li Chao. Pour le non-initié, Evilthorn reste du Black Metal, et son ressenti sera probablement le même que s'il écoutait Satyricon, au même titre qu'Enmity. Preuve en a été faite il y a déjà quelques années : j'avais

150. Nous nous pencherons plus tard sur le concept d'« evil ».

151. 英吉沙, traduit en alphabet latin, Yn Gizarm, fait référence au district d'Yengisar dans la région du Xinjiang. Cette région est célèbre pour sa fabrication des couteaux traditionnels ouïghours.

demandé à une amie chinoise – totalement extérieure au milieu de la musique extrême – si elle pouvait se procurer l'album « Wu Yuan ». Elle réussit à le trouver et, avant de me le remettre, la curiosité lui a pris d'écouter. Ses mots restent encore aujourd'hui gravés dans ma mémoire : elle s'est demandée comment je pouvais écouter ça, car écouter Enmity lui a fait « peur » et l'a « profondément angoissée ». Li Chao n'est pas « evil » dans sa vie, mais sa musique l'est. Le concept d'« evil » se construit autant à travers les ressentis individuels, intimement associés à l'histoire de l'auditeur que dans les cercles et milieux où cette musique est produite et écoutée (salles de concert, écoute entre amis, etc.). Enmity et Evilthorn, ces noms font partie intégrante de l'histoire du Black Metal chinois et donc du Metal chinois en général. Bien qu'il se soit détaché de ces derniers, ils ont participé à la construction de Li Chao, de sa pensée, de son identité.

L'influence de Li Chao dépasse le simple stade de la musique, il a créé à travers Enmity une musique qui mêle symbolique chinoise et musique extrême. Cette création est devenue une référence de l'expression d'une identité chinoise « nouvelle », mais aussi de ce qui se fait de plus sombre et démoniaque en musique. Enmity est l'expression d'un processus de construction qui s'est fait au travers de figures importantes comme celle de Li Chao. Car il n'est pas le seul, il n'est qu'une des expressions de ce processus, une expression qui démystifie la scène Black Metal chinoise tout en en devenant un mythe. À travers Enmity et Evilthorn, Li Chao a instigué une façon de penser le Metal chinois, puis son évolution musicale dans Zaliva-D l'en a exclu. Loin de le faire disparaître, son ostracisme a renforcé l'aura mythique et singulière d'Enmity, la « période Li Chao » d'Evilthorn devenant une référence d'un Black Metal chinois. Les liens entre Li Chao et la scène Metal chinoise sont ambivalents, à la fois reconnu et dédaigné, pionnier du Black Metal et « simple DJ ». Mais son chant lugubre n'a pas fini de résonner sur l'avenir de la musique extrême chinoise.

B. SE CONSTRUIRE, CONSTRUIRE UNE SCÈNE

• JOUER DANS UN GROUPE : ÊTRE METALLEUX, ÊTRE MUSICIEN, DES IDENTITÉS MULTIPLES

Même si cela peut paraître évident, on peut être metalleux sans être musicien. Être metalleux, c'est avant toute chose, être un auditeur de Metal mais aussi revendiquer son appartenance au cercle social des auditeurs de Metal. De ce fait on embrasse, au moins en partie, les codes qui construisent cette sous-culture. Il faut préciser que le partage des valeurs

dépend de l'auditeur, un auditeur de Black Metal n'ayant que très peu de points communs avec un auditeur de Power Metal¹⁵² même si rien n'interdit, lorsqu'on écoute tel ou tel genre, d'écouter un autre genre de Metal.

L'histoire du Metal est faite de conflits, le plus connu étant celui entre le Death Metal et le Black Metal dans les années 1990, où menaces de mort et agressions entre auditeurs des deux styles étaient courantes. Plus récemment, des concerts de NSBM¹⁵³ ont été interdits par des auditeurs de RABM¹⁵⁴, branche anti-fasciste du Black Metal. L'image forgée et voulue par certains auditeurs de Metal d'une « grande famille » n'est pas en phase avec les réalités et les idéologies qui habitent le Metal dans son ensemble. On pourrait penser que ce conflit NSBM *versus* RABM ne concerne que de loin la scène Metal chinoise, compte tenu de son éloignement géographique mais aussi historique, l'idéologie nationaliste européenne – et par extension nazie – n'ayant eu que peu d'impact dans l'histoire de la Chine. Mais le clivage nationalisme / communisme est loin d'être inexistant en Chine et aborde des enjeux nouveaux et inédits par apport à la scène Metal, de plus il est fortement lié à la question de l'identité comme nous le verrons dans le chapitre III. Il est important de souligner que ces enjeux, bien que nouveaux et liés à l'histoire de la Chine, ne sont pas indépendants de ceux qui existent en Occident. L'acteur de la scène Metal chinoise doit – s'il cherche à toucher l'Occident – se positionner sur la question du NSBM. C'est par exemple le cas du label de Dani Li, Psychedelic Lotus Order / Goatowarex qui a dû se justifier de sortir des groupes affiliés au mouvement NSBM comme Satanic Warmaster¹⁵⁵, Gestapo 666, Absurd¹⁵⁶ ou encore Reek of the Unzen Gas Fumes¹⁵⁷. D'autres sorties moins Metal mais dans la même idéologie ont été

152. Le Power Metal est un dérivé du Heavy Metal plus rapide, mélodique et épique. Helloween et Blind Guardian font partie des précurseurs du genre dans les années 1980 / 1990. Rhapsody (of Fire) est par exemple le groupe type du Power Metal, ils ajoutent aux mélodies un aspect symphonique pour retranscrire des ambiances épiques inspirées de l'héroïque-fantasy.

153. Le NSBM, ou National Socialiste Black Metal est un sous-genre du Black Metal, où les paroles et le visuel abordent et glorifient les idées du National Socialisme, la doctrine d'Adolf Hitler. Nous pouvons citer par exemple Temnozor, Absurd ou encore M8J8TX.

154. Le RABM, est l'antithèse du NSBM, l'abréviation signifie Red and Anarchist Black Metal. Ce sous-genre regroupe les projets aux idéaux d'extrême-gauche et particulièrement les communistes et les anarchistes. De nombreux groupes écologistes s'inscrivent aussi dans ce mouvement. Nous y trouvons des groupes comme Iskra, Panopticon ainsi que Sordide.

155. Satanic Warmaster est un *one-man band* finlandais créé par Lauri Penttilä (aka. Werwolf) même si ce projet précisément n'est pas affilié au NSBM, de nombreux autres projets du multi-instrumentiste le sont, comme Gestapo 666.

156. Il s'agit d'un des groupes historiques du NSBM en Europe : ce groupe allemand officie depuis 1992 dans un style mêlant le Black Metal et le Rock Anti-Communist avec des paroles jouant sur les images mythologiques germaniques et le nationalisme.

157. Reek of the Unzen Gas Fumes est un groupe de Black Metal / Grind / Industriel japonais prônant un

produites par le label à l'instar de Zyklon SS¹⁵⁸, ce projet de Power Electronic¹⁵⁹ a sorti en 2019 un album au titre parlant : « Racial Superiority ».

« Nous sommes aujourd'hui le 8 août 2018, on m'a dit qu'aujourd'hui c'est la fête des pères à Taiwan, en chinois le nombre « 88 » et « papa » ont une sonorité très similaire.¹⁶⁰

Je voudrais profiter de cette journée spéciale pour aborder deux choses :

1) GoatowaRex n'est pas un label politique, il ne l'a jamais été et ne le sera jamais. Pour moi, comme pour la plupart des habitants de mon pays, la politique me laisse indifférent. Mais, je suis victime d'une censure sévère car je suis allé beaucoup plus loin que la plupart d'entre vous qui lisez librement ce post. Je souhaite pouvoir simplement poster ici librement et mon label est déterminé à ne pas imposer de censure aux groupes, au niveau de leurs points de vue politiques. Je ne soutiens pas l'opinion politique, je ne censure pas non plus l'opinion politique.

2) Absurd est le héros de mon enfance. Je me souviens avoir lu leur chapitre sur le Seigneur du chaos avec un grand dictionnaire et admirer chaque acte de leur action diabolique. Je peux chanter la plupart des chansons de Facta Loquuntur, ma partie préférée est le refrain de Gate of Heaven. C'est donc une conclusion naturelle de m'être rapproché du groupe pour leur proposer quelque chose, ne ressentez-vous pas ma fierté ? En plus du LP / zine tribute déjà annoncé, je travaille avec eux sur un projet beaucoup plus vaste, veuillez patienter. Et si vous m'accusez de soutenir n'importe quelle tendance politique à cause de ces productions, allez vous faire foutre.

Dernier point mais non le moindre, si vous êtes un père, je vous souhaite une bonne fête des pères taïwanaise ; si vous ne l'êtes pas, envoyez mes salutations à

nationalisme japonais radical et l'anti-bouddhisme.

158. Le nom du groupe fait directement référence au Zyklon B utilisé par les nazis dans les chambres à gaz pendant la seconde Guerre Mondiale et au sigle de la Schutzstaffel, SS.

159. Le Power Electronic est un sous-genre extrême de la musique Industrielle. Le terme a été utilisé pour la première fois par William Bennett en 1982 dans le livret l'album « Psychopathia Sexualis » du groupe anglais Whitehouse. Musicalement, on retrouve la base de la musique industrielle mélangée avec de la musique bruitiste, larsens et bruits industriels sont poussés à l'extrême accompagné d'un chant hurlé.

160. 88, 八十八 en chinois se prononce Bāshíbā soit 八 / 8 que l'on prononce bā plus 十 / 10, shí et une seconde fois bā. Le mot papa en chinois 爸 se prononce bà, seul la prononciation du A est différente. Le 88 fait référence lui au « Heil Hitler » la lettre H est dans l'alphabet la huitième lettre.

votre père, dites-lui qu'un petit Chinois originaire d'un coin reculé de l'extrême orient lui souhaite une joyeuse fête des pères taiwanaise.

Vive les pères ! Vive Absurd ! »¹⁶¹

Même si l'on constate à travers ce communiqué la volonté de Dani Li de présenter Psychedelic Lotus Order / Goatowarex comme un label apolitique – mais extrême – les liens entre sa structure et la scène NSBM existent, Li Chao en est conscient et ne feint pas de l'ignorer. Même si le label a sorti l'album d'Enmity au format vinyle, Li Chao garde un certain ressentiment envers Dani Li et ce pour plusieurs raisons. Li Chao est loin de partager les idéologies nationalistes et suprémacistes, ce qu'il m'expliquait, regrettant à l'époque d'Evilthorn d'avoir écrit des morceaux anti-japonais qui décrivaient les sévices subis par les chinois pendant l'occupation japonaise lors de la seconde guerre sino-japonaise qui dura de 1937 à 1945.

« Encore une fois, nous attaquons

En avant, saignez

Croyez en nous, gagnez

Les ennemis vont perdre

Aujourd'hui, la mort totale

Les femmes vont prendre

On arrive, on estampage »

- Morceau : 践踏 (Piétiner) de l'EP « 战争·瘟疫 » (Guerre-Peste), 2007

« Le colonisateur signifie que les personnes inférieures doivent mourir

Brûler, ruiner, assassiner

[...]

Plus de temps et beaucoup plus d'esclaves

Quand le temps est compté, tous les cochons doivent encore mourir

Brûler, ruiner, assassiner

Viol, démolition, démons offrez-nous plus de désir colonial

La brûlure coloniale m'appartient »

- Morceau : 殖民 (Colonisation) de l'EP « 战争·瘟疫 » (Guerre-Peste), 2007

161. Traduction du communiqué du label sur sa page Facebook.

En 2007, Li Chao décrit l'occupation japonaise comme une colonisation et cette invasion comme une maladie démoniaque qui habite les japonais qui ne cherche qu'à voler, piller et détruire la Chine. Sa musique a évolué et son idéologie aussi, lorsqu'il pose le regard sur ses anciennes paroles il les trouve « puérides » et « adolescentes » alors, lorsqu'il apprend que Dani Li lui a fait remixer sous le nom de Zaliva-D un morceau d'un projet de Werewolf sans lui dire, il s'énerve :

- Ruò Tán m'a dit de te demander pourquoi tu en voulais à Dani Li.
- Li Chao: « *Ah... Tu connais Satanic Warmaster ?* »
- Oui
- Li Chao : « *C'est nazi, non ?* »
- Oui
- Li Chao : « *Et bien Dani Li m'a proposé de remixer un titre d'un projet industriel que je ne connaissais pas, comme c'était européen et que je cherchais à me faire connaître j'ai dit oui. Je me souviens plus du nom, mais plus tard j'ai découvert que c'était le projet du mec de Satanic Warmaster. Et je veux pas être affilié au NSBM. Tu comprends, j'essaye de jouer de plus en plus en Europe et là-bas vous ne rigolez pas avec tout ce qui touche au NSBM, et puis je ne partage pas leur idéologie. Je ne veux pas que ça retombe sur Zaliva-D. En plus, avant ça, lors d'une réédition d'Enmity, il a voulu mettre des bonus et il a pris un morceau démo de Zaliva-D qui sonnait un peu comme du Enmity et il a fait passer ça pour du Enmity alors que c'est Zaliva-D.* »

Être musicien en Chine, ce n'est pas être uniquement lié à la scène chinoise. Des liens existent : même si le groupe ne cherche pas à s'exporter, les musiciens et les metalleux chinois n'écoutent pas que du Metal chinois, les labels ne produisent pas que des groupes chinois pour le marché chinois, même s'il reste le public visé. Li Chao se construit à la fois en tant que Chinois, comme on peut le voir avec son expérience passée et l'évolution de son ressenti vis-à-vis du Japon, mais aussi en tant qu'auditeur de Metal et acteur. La musique et les paroles d'Evilthorn sont le témoin de la pensée de Li Chao à une époque donnée, tout comme Enmity, puis Zaliva-D. Il n'est plus le Li Chao de 2007, il n'a plus de ressentiment envers les Japonais contrairement à Black Kirin 黑麒麟 qui joue sur cet affect encore bien présent dans les esprits. Les paroles et le communiqué sont loin d'être de simples anecdotes : ces éléments permettent de rendre poreux les « *conditions sociales de la production et de la réception de l'œuvre d'art*

[qui], *loin de la réduire ou de la détruire, intensifie l'expérience...* » (1998 – p.15). Pour Pierre Bourdieu, comprendre les conditions sociales dans lesquelles est écrite une œuvre littéraire permet d'« intensifier l'expérience » c'est-à-dire saisir pleinement le contexte d'écriture et comprendre les enjeux qui la composent. Il en va de même pour la musique et les idéologies qui la construisent. L'idéologie nationaliste est un extrême qui permet de voir l'importance de ces conditions sociales, on ne peut pas sortir en tant que musicien et label un album de NSBM comme un album de musique Pop. Les paroles écrites à l'époque par Li Chao sont l'expression d'un engagement tout comme le communiqué de Dani Li, engagement qui à l'instar de Li Chao peut radicalement changer. Même en changeant l'EP « 战争·瘟疫 » (Guerre-Peste) reste une production de la scène Metal chinoise et de son histoire comme le souligne Pierre Bourdieu : « *le principe de l'existence de l'œuvre d'art dans ce qu'elle a d'historique, mais aussi de transhistorique, c'est traiter cette œuvre comme un signe intentionnel hanté et réglé par quelque chose d'autre, dont elle est aussi symptôme.* » (1998 – p.16). L'EP est symptôme d'une pensée nationaliste qui existe en Chine et dans la scène Metal chinoise et qui continue d'exister à travers des groupes comme Goûte du Cadavre, HolyArrow ou Black Kirin 黑麒麟. Même si Li Chao a renié cette idéologie et qu'Evilthorn n'aborde plus ces thématiques, l'EP n'a pas disparu, il existe, témoin de cette idéologie et expression d'un ressenti qui hante encore la scène Metal chinoise.

Pour Li Chao la démarche, l'idéologie, la pratique sont autant de formes d'engagements qui influent, qu'on le veuille ou non, sur la musique – lui-même étant par exemple un auditeur de Black Metal, un musicien bien que désormais extérieur à la scène Metal chinoise, son travail a construit l'histoire du Metal chinois. Son rejet par la suite d'Evilthorn et Enmity est le résultat de son parcours au sein de la scène Black Metal chinoise.

Jouer dans un groupe est là aussi une différence, certains refusant de faire partie d'un groupe, préférant être un *one-man band*. Autour de cela s'articulent d'autres identités, celle d'être chinois, puis celle d'être un metalleux chinois.

« On a affaire en Chine à ce paradoxe étrange qui veut que l'on ait à considérer un pays multinational, composé de cent huit ethnies officiellement reconnues, regroupées en plus d'une cinquantaine de « minorités nationales » qui se voient pourtant dotées d'une culture et donc d'une musique. Et tous, avec fierté, de s'enorgueillir de cette « prouesse ». Comment la diversité ethnique revendiquée peut-elle s'allier à l'unité culturelle affichée et reconnue par tous ? Qu'en est-il vraiment ? Comment cela se peut-il ? » (Sabine Trebinjac, 2000, p.13).

On retrouve donc ce même paradoxe dans la scène Metal, ce qui montre que cette scène n'est pas déconnectée des enjeux identitaires – et pas seulement nationalistes – qui sous-tendent la construction des acteurs. Des acteurs qui sont autant des « individus chinois » que des « individus métalleux ». Catherine Capdeville-Zeng nous explique qu'il existe un « individu chinois » et que ce dernier transparait dans la musique :

« ... dans la musique occidentale harmonique, la mélodie est une individualité qui s'affronte ou au minimum se combine avec d'autres individualités, d'autres mélodies. Dans la musique chinoise, la mélodie est un système unique, un ordre des différentes valeurs que prennent les notes en se répondant mutuellement. L'individualité musicale est exprimée par les sons dans la musique chinoise, alors qu'elle est exprimée dans les mélodies et la musique occidentale. » (2001 – p.25)

Avec Enmity, Li Chao a choisi la forme la plus évidente des individualisations de la musique, le *one-man band* ; c'est également le cas avec Zaliva-D car même si sa femme Aisin-Gioro Yuanjin fait partie intégrante du projet, elle ne s'occupe que des visuels sur scène, Li Chao gardant la mainmise sur la création musicale et son interprétation. Il n'y évidemment pas une seule façon de se construire en tant qu'« individu », qu'il soit chinois, métalleux, musicien, ou l'ensemble. Nous abordions le fait qu'il n'y avait pas forcément de liens, de valeurs, de musiques communes, entre les différents auditeurs de sous-genres de Metal, mais qu'il existait tout de même une appellation commune de « métalleux ». Cette appellation commune et « fourre-tout » est pratique pour le non-initié qui peut ranger sous cette étiquette tous les auditeurs de ce style. Cette façon de faire est également rendue possible par un phénomène identique à celui observé dans le cercle des rockeurs étudié par Catherine Capdeville-Zeng :

« Les variations sont possibles parce que les règles musicales ne sont pas énoncées, donc conceptualisées : ainsi le contrôle est interne et commun au groupe de musiciens qui forment un tout, au lieu d'être extérieur et individuel. » (2001 – p.25)

Il est important de nuancer le propos. Même si effectivement la non-fixité des règles musicales et sociales permettent une libre interprétation, ces dernières ne sont pas forcément inhérentes à l'ensemble du groupe. Le groupe en tant que cercle social mais aussi en tant qu'entité musicale ne partagera pas forcément les mêmes valeurs musicales et sociales. À travers son ouvrage *Outsider*, Howard S. Becker nous fait comprendre que le cercle social est fortement lié à la notion de culture, un cercle social se trouve être un ensemble de personnes

qui partagent une et/ou des cultures communes, cette notion de culture : « *peut être également appliqué[e] aux sous-groupes ethniques, religieux, régionaux ou professionnels qui composent une société moderne complexe.* » (1985 – p. 104). Les groupes, les amis, le publique, les amateurs de Black Metal, Thrash Metal, Death Metal etc... sont autant de cercles sociaux qui se croisent, s'entrecroisent, s'ignorent mais qui ensemble composent la scène Metal chinoise. Grâce à cela, dans : « *... chacun de ces groupes on peut mettre en évidence un ensemble organisé de significations, et donc une culture.* » (1985 – p. 104). Cette « *culture se constitue chaque fois qu'un groupe de personnes mène une existence en partie commune, avec un minimum d'isolement par rapport aux autres, une même position dans a société et peut-être un ou deux ennemis en commun. Il en va ainsi pour ceux qui [...] partagent un plaisir interdit, une tragédie et une lutte contre le monde conventionnel...* »¹⁶² (1985 – p. 104). Les perspectives et les conceptions de la musique peuvent être différentes, mais ces éléments constituent les différentes facettes de la scène Metal chinoise, sa culture, ses identités.

Nous en avons eu un aperçu lorsque Li Chao abordait Evilthorn, et nous allons le voir plus en détail dans les pages qui suivent. Le cercle du Metal chinois n'est donc pas un tout, pas plus que les groupes qui le composent. Les personnes extérieures au cercle social qui se crée autour des musiciens a également son importance dans la construction de l'image du Metal chinois. Prenons un exemple parlant. Si la scène Metal chinoise ne comptait que sur la vision de Li Chao, Enmity ne serait aucunement un élément important de son histoire. Pas plus qu'Evilthorn. Autrement dit, la non-fixité des règles permet à chaque auditeur de se définir en fonction des valeurs qu'il partage ou pense partager avec le reste de ces auditeurs.

• UN PAYSAGE SONORE : LA CONSTRUCTION D'UNE IDENTITÉ SINGULIÈRE

Pour R. Murray Schafer, les sons forment eux aussi un paysage. Agréables ou déplaisants, légers ou puissants, audibles ou inaudibles, ils pénètrent de manière décisive les communautés humaines¹⁶³. Mais les sons forment aussi la musique, et l'utilisation de sons spécifiques créent des styles, des sous-genres puis finissent pas aboutir à la création de communautés humaines. Les sons, à travers la musique créent des sonorités spécifiques, et celles-ci deviennent les codes musicaux de sous-genres qui aboutissent à la création d'un

162. Citation tirée d'*Outsider* mais de Everett Cherrington Hugues, *Students' Culture and Perspective : Lectures on Medical and General Education* (Lawrence Kansas : University of Kansas Law School, 1961) pp. 28-29. Traduit par J.-P Briand et J.- M Chapoulie.

163. Quatrième de couverture de son ouvrage *Le Paysage sonore*.

imaginaire collectif. Le partage de cet imaginaire fait naître des communautés d'auditeurs, de fans, de musiciens. Les sons font donc bien plus que pénétrer « de manière décisive les communautés humaines » : ils en construisent certaines.

De là à dire que Li Chao a créé une communauté, il n'y a qu'un pas que nous ne nous risquerons pas à franchir. Bien que l'importance de son rôle dans la création de l'histoire et du Black Metal chinois ne soit plus à prouver, il n'est pas le seul à avoir participé à sa création et à son évolution. Nous allons nous intéresser à ce qui fait de la musique de Li Chao un élément de cette identité sonore chinoise, comment les paysages sonores développés par ce dernier ont influencé et influencent encore la scène Metal chinoise.

Alors qu'à l'écoute d'Evilthorn nous sommes face à l'expression la plus « pure » du Black Metal, qu'est-ce qui fait qu'Enmity a autant marqué le paysage sonore de la scène Metal chinoise ? Écouter Enmity, c'est se plonger dans les méandres noirs et occultes de la musique chinoise. Les inspirations bouddhistes et taoïstes sont passées par le prisme déformant du Black Metal et de la Dark Ambient, revêtant ses habits les plus noirs.

« A la fin d'Enmity, au même moment, j'ai fait des paralysies du sommeil, pendant trois ans. Tu sais plus à ce moment ce qui est réel et ce qui ne l'est plus... »

Li Chao m'avait dit qu'il n'y avait pas de paroles dans la musique d'Enmity afin de refléter ce moment où le corps ne peut plus bouger, où il ne peut plus s'exprimer et où la réalité devient un concept flou et fou. La parole n'existe plus, seules les sensations sont réelles.

Marcel Granet, explique que c'est dans l'art de la parole, quand : « ... on parle, nomme, désigne, on ne se borne pas à décrire ou à classer idéalement. » (1934 – p. 41) que l'on attribue un rang, une étiquette. Transposé à la musique, cette idée nous permet de mieux comprendre la musique d'Enmity, car Li Chao a composé cette musique dans le but d'exprimer une chose qui ne se parle pas, qui ne se nomme pas, qui ne se désigne pas, les paralysies du sommeil et le monde fantomatique et fantasmagorique qui l'accompagne. Alors que : « Le vocable qualifie et contamine, il provoque le destin, il suscite le réel. Réalité emblématique, la parole commande aux phénomènes. » (1934 – p. 41) Li Chao en est son anti-thèse. Il cherchait une forme de « vocable sonore » qui lui permettait de rendre irréaliste la réalité, s'inspirant de ce qui ne l'était pas : il le transpose en sons qui, de ce fait, deviennent réels. Enmity devient un pont entre le réel et l'irréel. Alors que le vocable est porteur d'une signification spécifique, Li Chao cherche à le resignifier :

« Quand les gens me parlent de ma musique, ils me disent que ça sonne taoïste. Oui c'est vrai, j'utilise des sons taoïstes, bouddhistes, mais je n'y adhère pas. »

J'utilise juste des sons, car les sons sont faits par de vrais instruments. »

Les instruments comme la voix sont réduits à leur plus simple expression : le son.

« C'est pas une vraie religion. Je n'aime pas vraiment les religions, elles n'ont pas de rôle dans ma musique. Je n'aime pas ça car je pense que toutes les religions sont un crime. Je pense que dès que les gens sont trop en groupe ce n'est pas bon pour eux, ça n'apporte rien. » pourquoi est-il question de « religion » ?

La signification n'est plus. Même si dans l'esprit et donc dans la musique de Li Chao les sons ne possèdent plus cette puissance évocatrice, les sons taoïstes et bouddhistes sont des sons : *« archétypes, ces sons anciens et mystérieux, souvent porteurs d'un symbolisme. »* (R. Murray Schafer, 1991 – p.23). En utilisant cela, il fait appel à des thèmes sonores qui évoquent tout un cortège rituel et la toute-puissance des signes et des emblèmes (Marcel Granet, 1934 – p.58). Les signes et les emblèmes sont les éléments qui nous permettent d'identifier un élément comme faisant partie d'un ensemble de pratiques ; les voir ou les entendre nous permet d'organiser la pensée (p.58), tels les trois coups de bâtons nous rappelant que nous sommes au théâtre et signifiant le début de la représentation. Au même titre que l'accumulation du blast, du chant guttural, etc., signifient que la musique est classifiée dans le sous-genre « Black Metal », ses emblèmes significatifs conditionnent notre pensée à une écoute particulière. Les vider de leur emblème et de leur vocable influencera forcément la musique qui en découle. Mais pour arriver à cela, Li Chao doit connaître l'emblème (p.79), le son archétype qui fera résonner le taoïsme, le bouddhisme ou le Black Metal. Mais comme le souligne M. Granet, les emblèmes du taoïsme sont des *« emblèmes pourvus d'une puissance d'évocation vraiment indéfinie et, pour bien dire, totale. »* (p.109) En effet, comme il l'explique dans sa partie sur le Tao, ces puissances *« semblent se rattacher à une organisation plus complexe de la société... »* (p.249). Refuser d'utiliser ces sons dans leur sens premier, c'est rejeter cette organisation plus complexe, cette « vie en groupe » qu'il trouve néfaste, ce regroupement spirituel ; il ne cherche pas au contraire de satanisme dans le Black Metal à blasphémer, ou comme le UnBlack Metal à se réapproprier une musique noire pour la rendre « divine ».

Le paysage sonore développé par Li Chao dans Enmity se base sur un *« un système traditionnel de symboles plus puissant pour orienter l'action qu'apte à formuler des concepts »* (R. Murray Schafer, 1934 – p.31). Autrement dit, les emblèmes religieux utilisés par Li Chao ne sont que des outils qui permettent à l'auditeur de ressentir ce que lui souhaite exprimer, ce qui lui semble bien plus utile que de chercher à créer des religions :

« Je pense vraiment qu'elles sont toutes des crimes. C'est une relation spéciale que j'ai avec ça. Les gens me disent « mais tu en utilises, pourquoi, si tu ne crois pas en Dieu ? ». Mais je réponds : c'est qui Dieu ? C'est quoi tes dieux ? Si tu sais, si tu as la vérité, il est où ton dieu ? Je souhaite juste ajouter de la couleur pour créer un bon feeling pour la musique. »

La présence divine du taoïsme et du bouddhisme est reléguée :

« dans une salle close où ronflaient les tambours légers accompagnés de cithares et de flûtes aiguës, les assistants, sentant souffler sur eux « le vent qui terrifie », entendaient s'élever des voix surnaturelles. Ces gracieux sabbats ne sont pas des ballets moins bien réglés que les autres, mais l'évocation des esprits, haletants, ponctués de soupirs mourants, d'appels frénétiques, forment un chant tumultueux où les formules consacrées se heurtent sur le rythme saccadé propre aux éjaculations mystiques. » (R. Murray Schafer, 1934 – p. 72)

Les formules consacrées se heurtent aux apports de la Dark Ambient et du Black Metal. Enmity n'est pas seulement de la Dark Ambient ou de la musique industrielle ; le chant de Li Chao s'inscrit dans le Black Metal, le côté hululé et languissant étant typique des effets de voix utilisés dans le Depressive Black Metal et qui rappelle son projet Harrfluss.

Il vide comme une tasse de thé les emblèmes, pour garder le contenant. Le taoïsme et le bouddhisme ne sont plus qu'une tasse vide. Mais vider ces sons de leurs emblèmes signifie nécessairement les réinterpréter. Le paysage sonore développé dans Enmity est la rencontre entre cette réinterprétation du taoïsme et du bouddhisme, mais aussi de sa vision du Black Metal et de la Dark Ambient. De ce fait, ce ne sont pas le taoïsme et le bouddhisme qui créent les émotions et l'atmosphère qui se dégagent de la musique d'Enmity, mais bien la démarche et la composition de Li Chao. Les emblèmes sonores exprimés à l'origine ne sont au final que des symboles musicaux de ces deux religions ; Dan Sperber souligne qu'*« un message reçu une fois réinterprété complètement, ne fait plus l'objet d'aucun traitement, c'est l'interprétation qu'on y a substituée qui sera traitée... »* (1988 – p. 26). C'est donc Enmity qui « fait loi » et non pas la valeur symbolique d'origine des sons lorsque l'on cherche à saisir le paysage sonore qui se développe.

Il en va de même pour Evilthorn, l'identité sonore de Li Chao ne se limitant pas à ses projets solos. Nous avons vu que le groupe a refait appel à lui en 2014 et qu'il a répondu à cette requête pour « *sauver le nom* ». Une telle formulation n'est pas anodine, elle montre expressément que le groupe était dans une impasse et que la seule façon qu'ils avaient d'en sortir était de refaire appel à Li Chao. Faire intervenir ce dernier, c'était essayer de refaire

vivre les années où sa vision créait l'identité du groupe, cette même identité qui a hissé Evilthorn au statut de culte au sein de la scène Metal chinoise. Mais sa vision a évolué, devenant a priori incompatible avec celle de la scène chinoise. Revenons sur sa conception de la création :

« Créer... créer c'est un gros, gros challenge. Pour moi, créer un morceau ce n'est pas copier un groupe et c'est vraiment dur. Beaucoup de groupes sont créatifs, mais spécialement en Chine car ils sont jeunes et que la scène Metal est jeune, ils ne sont pas créatifs, ils font ce que font leurs idoles. Ce que font les groupes qu'ils aiment. Ce n'est pas différent, c'est la même guitare, les mêmes compositions. »

Quand bien même il considère Enmity comme une « larve » par rapport à Zaliva-D, « WuYuan » est une œuvre unique. Dani Li disant même que beaucoup ont essayé de copier Enmity, mais aucun groupe n'a réussi. Il montre bien que la démarche faite par Li Chao de déposséder les emblèmes et les symboles de leur sens religieux est un acte créateur, à la fois personnel et intimiste qui demande une relation singulière à l'objet sonore.

Il a créé de nouveaux codes, et les paysages sonores de ces nouveaux codes avec : « *la structure particulière des codes symboliques* » (Dan Sperber, 1988 – p. 28). C'est-à-dire qu'en utilisant la structure particulière des musiques taoïstes et bouddhistes dans un nouveau paysage sonore, il permet la réinterprétation des codes du Metal et de la musique taoïste / bouddhiste. « *Un fait sonore est symbolique lorsqu'il provoque en nous des émotions ou des pensées autres que celles créées par son action mécanique...* » (R. Murray Schafer, 1991 – p. 234). Quelle est la symbolique alors, lorsque le son – ici religieux – invoque l'occultisme, la souffrance, et non pas la paix et la sérénité développées par les religions d'origines ? Li Chao, avec ce son archétypal, provoque des pensées et des émotions autres que celles voulues à l'origine, la symbolique est changée de par sa nouvelle utilisation, elle dépasse le symbole originel, créant de par l'atmosphère qui l'accompagne une nouvelle symbolique, qui participe pleinement à créer cette atmosphère.

Cette poursuite du vide, cette volonté de rendre les symboles sonores religieux à leur simple état de sons, ramène l'homme à son aspect le plus solitaire. Il n'est plus dans un grand tout, baigné par la présence divine du tao ou du bouddha, il est seul. Les symboles religieux ne sont qu'une poupée désarticulée que Li Chao prend entre ses mains pour la faire danser sur la musique obscure qu'il compose. Il ne cherche pas à être un apôtre d'une nouvelle vision de ces symboles, car ainsi vidés, les symboles sont porteurs d'une nouvelle signification en un mot il sont : actualisés. Créant ainsi une dialectique que décrit Mathieu Claveyrolas :

« L'atmosphère, agissant sur les dévots en tant qu'actualisation de la présence divine, n'en demeure pas moins optimisée par ces mêmes dévots jusqu'à agir sur le dieu, son animation et l'efficacité que l'on peut finalement lui prêter » (2003 – p. 262)

Li Chao « optimise » les symboles bouddhiste et taoïstes pour créer l'atmosphère d'Enmity, qui devient elle-même l'expression de cette « actualisation ». Comme il l'exprime, lorsque l'on lui parle d'Enmity, on lui dit que ça sonne taoïste ou bouddhiste, l'auditeur entend et se crée un paysage sonore d'un taoïsme et d'un bouddhisme occulte et malsain. La présence divine fait place à une présence diabolique, mais comme l'explique Mathieu Claveyrolas dans son ouvrage *Quand le temple prend vie : Atmosphère et dévotion à Bénarès* ce sont bien les dévots, ici les auditeurs, qui expriment cet imaginaire. Celui-ci est rendu possible uniquement par la démarche de Li Chao qui a, au préalable vidé de la symbolique religieuse ces éléments. L'atmosphère apaisante du taoïsme et du bouddhisme n'est plus, au contraire de Bliss-Illusion (虚极) qui joue sur cet aspect lumineux et calme du bouddhisme. C'est le « vide » de ces symboles qui est traité par l'auditeur, et c'est toujours ce « vide » qui lui offre la possibilité d'interpréter le mélange de la musique religieuse, du Black Metal et de la Dark Ambient en fonction de ses propres codes. Ces codes sonores permettent d'évoquer le passé mais aussi une réalité plus actuelle en les réinterprétant avec une vision de ce qui les construit. Cela est possible car, à l'instar du temple :

« L'atmosphère est, à Saṅkata-Mocana, constitutive de ce « spectacle total » qu'est la mise en phase permanente de l'homme et du divin selon des représentations propres » (p. 347)

Enmity est une musique totale dans le paysage sonore de la scène Metal chinoise. Totale dans le sens où Li Chao atteint un équilibre entre musique occidentale et musique chinoise. Cet équilibre devient un exemple, une finalité. Les représentations occidentales du Metal et de la Dark Ambient côtoient celle du bouddhisme et du taoïsme. Une fois vidées de leur symbolisme religieux, Li Chao les met en phase avec sa représentation de la religion, le vide, mais aussi avec sa représentation de la musique ; il montre sa connaissance à la fois du Metal et de la musique chinoise. Nous verrons dans la quatrième partie de ce chapitre quelles sont les conséquences d'une telle conception sur la scène Metal chinoise.

Li Chao a laissé une « empreinte sonore » dans la scène Black Metal et plus largement Metal. Les premières productions d'Evilthorn sont régulièrement citées lorsque l'on parle du Metal et de la création du Black Metal en Chine, et Enmity transcende les styles pour devenir une

référence de la Dark Ambient même au niveau mondial.

Les sons ont une identité, une symbolique : invoquer dans la musique un son, c'est invoquer aussi son symbole, son moment (l'été, le printemps etc.), son lieu (la mer, une rivière, la forêt etc.), son histoire. La musique ritualiste¹⁶⁴ d'Enmity ou de Zaliva-D, s'impose à l'oreille. « *C'est une impression étrange, qui a quelque chose de surnaturelle* » (R. Murray Schafer, 1934 – p. 41), que j'entende ces paysages sonores imaginaires, irréels et qu'ils prennent forme sous les notes de la musique. On pourrait penser que l'utilisation faite des sons par Li Chao, vidés de leurs symbolique, ne permet pas une telle évocation, mais se serait encore une fois oublier l'auditeur, qui charge émotionnellement ces sons de ces représentations. Les « vider », c'est également les laisser libre d'interprétation et donc laisser les sons être réinterprétés, actualisés, les « *laisser vivants* » (p. 66) pour les remplir d'un sens nouveau ou même ancien.

« WuYuan » est une atmosphère particulière à travers laquelle on peut saisir le passé et le futur de Li Chao. Comme le dit Mathieu Claveyrolas :

« L'atmosphère dépasse de beaucoup la simple addition des stimulations sensorielles, des attitudes et émotions et des marques de l'espace et du temps du temple. » (p. 381)

Disons le bien, la musique d'Enmity est totale, absolue. Elle a influencé de nombreux projets, chinois, coréens et même français, dépassant « l'espace » de la scène chinoise. Elle est restée ancrée dans le temps, et continue d'influencer des projets comme celui de Ruò Tán, Before the Revival, Aek Gwi ou encore K.F.R. Son statut culte au sein de la scène chinoise en a fait une pierre angulaire de la scène et les nombreuses rééditions qui ont suivi, on assis ce statut au niveau national et international, lui offrant une visibilité plus longue et une longévité renouvelée. Cette longévité s'est exprimée lors de l'écriture de ce travail, le label français Antiq Label – au courant de liens avec la scène chinoise et Li Chao – m'a demandé s'il serait d'accord pour une réédition vinyle et CD de « WuYuan » quelques mois seulement après la second réédition de Psychedelic Lotus Order/Goatowarex. La seconde édition a été l'occasion de renouveler l'intérêt des acteurs de la scène Black Metal non-chinoise, qui se sont retrouvé une nouvelle fois face à une rupture de stock et l'impossibilité de se procurer l'album physiquement. Si la musique est le premier contact avec Enmity, l'atmosphère du groupe vient aussi de ce genre d'événements, qui entretiennent le mythe qui s'écrit autour de Li Chao et de l'unique album d'Enmity. Un mythe lourd à porté pour Li Chao qui se retrouve sous la pression constante des auditeurs d'Enmity qui le poussent à composer de nouvelles choses

164. En référence à un sous-genre de la Dark Ambient, la Ritual Dark Ambient. Il s'agit d'une musique sombre piochant des éléments musicaux et/ou culturelle de rites religieux divers.

contre son grès. Lassé lors de la seconde réédition de « WuYuan » il me dit :

« J'ai dit à Dani que je voulais juste une copie pour moi, et je le laisse vendre tout le reste. J'en ai tellement marre de cet album. Il doit être rafraîchi, je suis prêt à faire quelques nouveaux morceaux, mais pas dans les prochaines années. Peut-être à l'avenir... »

Alors qu'en général l'artiste à un certain nombre de copies pour lui, pour les vendre / les distribuer. Li Chao las de l'engouement autour de « WuYuan » souhaite une copie pour lui, pour garder un souvenir ; mais surtout pour essayer de tourner une page que les gens ne cessent de lui ressasser. Car au final ce qui compte pour Li Chao c'est Zaliva-D car :

« Zaliva-D est un grand défi et je dois utiliser et apprendre beaucoup de chose sur la technologie. Seul Enmity est super facile il n'y a rien à combiner pour moi. »

Même si la musique d'Enmity est facile à créer pour Li Chao, elle dépasse ses nombreuses influences musicales quelles soient Black Metal, Dark Ambient, Taoïste, Bouddhiste et même Industrielles. « WuYuan » ne s'inscrit dans aucune temporalité, loin de la musique descriptive qui reflète un environnement. L'album a été saisi par des auditeurs qui se le sont réapproprié, puis des acteurs qui au contraire de Li Chao ont vu l'impact émotionnel et historique de l'œuvre sur le public chinois et international. Les éditions de l'album sont devenues des morceaux de ce mythe, avoir une version de « WuYuan » – surtout chinoise¹⁶⁵ – c'est avoir un élément physique de l'atmosphère d'Enmity.

Cette atmosphère peinte par Li Chao est avant tout des paysages sonores idéaux, inspirés par ses cauchemars et son imaginaire. Les influences, les éléments musicaux sont des outils, qui ont permis la création de cette atmosphère qui a dépassé Li Chao tel le Prométhée moderne du Docteur Frankenstein. Si il lui a insufflé la vie il ne souhaite à cet instant que l'oublier et prendre ses distances de cette création pour se consacrer à l'avenir sans voir l'ombre planante d'Enmity sur chacun de ses travaux.

Au même titre que l'œuvre de Mary Shelley, « WuYuan » interroge sur la création et ses conséquences, alors que l'album ne s'inscrit dans aucune temporalité il s'agit d'une œuvre « hors du temps ». Li Chao, ne cherche pas à imiter son environnement, une mode, il cherche à briser le carcan d'une ville, Pékin, qui n'est pas une ville d'art, à s'éloigner du dogme de la 165. Les éditions d'albums originaires d'Asie sont plus chers car plus rares en Europe. Il y a une véritable recherche de la part des collectionneurs d'albums venus d'Asie et surtout du Japon. Les pressages chinois, ont également cette valeur de la rareté. De plus les éditions chinoises viennent du pays qui a vu naître Enmity.

scène Metal chinoise qui dit : « on doit faire pareil ». Li Chao veut ouvrir une « *fenêtre vers le paysage libre* » (R. Murray Schafer, 1934 – p. 152).

Et ce, même si ce « paysage libre » n'est qu'une « larve », une musique immature pour Li Chao. De ce fait elle est l'expression de ses pulsions adolescentes, de ses expériences de paralysie du sommeil et de ses rencontres fantomatiques. À l'image de celle qu'il me raconta un soir :

« J'étais chez ma grand-mère, seul, un soir. Pendant la nuit je me suis réveillé et j'ai vu ma mère dans le couloir qui m'appelait et me disait de la suivre pour rentrer chez moi. Je suis allé voir ma grand-mère pour le lui dire mais elle m'affirmait que ma mère n'était pas ici, que c'était impossible car elle n'était jamais venue ce soir là. J'ai compris qu'en effet elle n'était pas là, que j'avais eu une vision, une vision qui m'a sauvé la vie car si je ne n'étais pas sorti du lit ce soir-là, je serais mort, je le sais... »

Enmity est une expérience d'immersion, l'expression d'un état de conscience unique qui :

« ... consiste pour le sujet en un certain vécu, fait d'une série d'événements dont il faut avoir eu soi-même l'expérience pour pouvoir la décrire. » (Gilbert Rouget, 1990 – p. 39)

Cette idée rejoint le sens donné par R. Murray Schafer lorsqu'il parle de paysage libre, c'est à dire de paysages sonores qui ne font pas qu'imiter « *la nature pour l'exposer dans des décors dont elle avait disparu* » (1934 – p. 152). On se laisse « prendre par la musique » c'est à dire :

« En entendant une musique qui a sur lui un fort pouvoir émotionnel, le sujet, submergé par l'émotion, entre en transe. D'où la musique tire-t-elle son pouvoir ? Du sens des mots et de la perfection de leur rapport à la musique. L'émotion n'est pas seulement affective, elle est tout autant esthétique et fait appel soit au sens du beau, soit à celui du divin, soit encore à l'un et à l'autre. »
(Gilbert Rouget, 1990 – p. 546)

Li Chao fait appel à ses ornements divins dans leurs formes esthétiques pour créer une beauté noire, obscure et occulte. Un merveilleux macabre et irréel qui laisse difficilement indifférent. L'album n'est plus uniquement l'expression des rêves et des expériences fantomatiques vécues par Li Chao : l'imaginaire convoqué par ce dernier dans sa musique permet à tous de saisir

cette dimension. Il s'agit ici d'horreur, dans Evilthorn il s'agit de la guerre, dans Harrfluss c'est l'inconnu, ce qui est insaisissable, indéfinissable, mais tous ces projets sont le fruit de la démarche de Li Chao, de ce qu'il est, même Zaliva-D qui semble de prime abord totalement différent :

« Oui c'est bon, vraiment sombre mais le tempo est vraiment dansant. Je pense qu'il cherche à développer une autre facette de la culture chinoise, à l'amener dans une nouvelle ère. »

Dani Li exprime bien ici la différence et la similitude entre Zaliva-D et Enmity : il s'agit d'un autre, une autre expression de la sombre musique de Li Chao, une autre facette du paysage sonore développé par celui-ci et pas seulement Enmity. Une musique où le « *paysage sonore synthétique dans lequel les sons naturels sont de plus en plus remplacés par des sons artificiels* » (1934 – p. 135). En suivant la logique de R. Murray Schafer, Zaliva-D, est la suite logique d'Enmity, le paysage sonore de Li Chao suit celle du « bruit » et du sacré. La musique sacrée passe de la religion à l'informatique.

• LE METAL CHINOIS PEUT-IL ÊTRE « EVIL » ?

« *Evil* », « *True* »¹⁶⁶, deux termes familiers à l'auditeur de Metal et surtout de Black Metal. Les termes peuvent revêtir plusieurs significations selon leur utilisation et leur utilisateur. Au sens premier, il qualifie quelqu'un ou une musique démoniaque, c'est-à-dire qui nous fait ressentir cette idée ; il est également utilisé pour moquer ou tourner en dérision des personnes considérées comme trop sectaires. Le terme « True » renvoie lui aussi à un certain imaginaire dans le milieu du Black Metal. Si un groupe et/ou un musicien est « True » c'est qu'il est raccord avec les idées premières qui ont forgé le Black Metal comme on se l'imagine. Être « True » c'est donc embrasser l'esthétique musicale et l'idéologie développée par la seconde vague Black Metal dans les années 90. L'esthétique musicale et visuelle du True Norwegian Black Metal¹⁶⁷ vient par exemple des groupes norvégiens Mayhem, Gorgoroth, Burzum, Darkthrone¹⁶⁸, on y retrouve tout ce qui fait l'image première du Black Metal, *corpse paint*, pochette en noir et blanc, imagerie satanique et/ou païenne et/ou naturelle. Musicalement, le TNBM est minimaliste, rapide et violent avec un chant guttural.

166. Aussi orthographié « Trve ». Il n'existe pas de raison explicite à cette orthographe mais on peut théoriser le fait que ça vient de l'esthétique latine et rappelle celle utilisée par les ecclésiastiques. Utiliser ainsi elle renvoie au côté ancien et à une vision ancrée dans la tradition romantique du blasphème.

167. Aussi connu sous l'abréviation TNBM.

168. Liste non exhaustive.

Être « *evil* » c'est adhérer à ces principes et ainsi adopter une vie aussi extrême que la musique. Il ne faut en effet pas penser que la seconde vague Black Metal, et le Black Metal en général, n'est qu'un style de musique extrême et s'y limite. Même si il ne s'agit que de la norme – et qu'être « *evil* » ne signifie pas obligatoirement en arriver à cela – l'histoire de ce style est ponctuée de meurtres, ainsi que régulièrement de suicides, expression extrême de cette misanthropie inhérente au Black Metal. Dès 1991 l'histoire du Black Metal fera couler le sang : Dead¹⁶⁹ chanteur devenu mythique du groupe Mayhem se donne la mort, poignets ouverts et balle de fusil de chasse dans la tête. Cette scène, immortalisée par la photographie d'Euronymous¹⁷⁰ deviendra celle d'un *bootleg*¹⁷¹ live devenu culte intitulé « Dawn of the Black Hearts »¹⁷² et le mot accompagnant son suicide (« Veuillez excuser tout le sang que j'ai laissé ») le sera tout autant. En 1993, Mayhem est de nouveau le théâtre de la mort, puisque dans la nuit du 10 août Varg Vikernes¹⁷³ assassine Euronymous. Par ailleurs, entre 1992 et 1996 la Norvège est le théâtre de nombreux incendies d'églises qui mettent la jeune scène Black Metal en lumière. Varg Vikernes est soupçonné, les musiciens, Samoth¹⁷⁴ et Faust¹⁷⁵ d'Emperor sont condamnés ainsi que Jørn Inge Tunsberg, de Hades Almighty. De nombreuses autres affaires de meurtres ont ponctué l'histoire du Black Metal jusqu'à, plus récemment, celle de Avaejee¹⁷⁶ (en 2014), bassiste et chanteur du groupe thaïlandais Surrender Of

169. Dead, de son vrai nom Per Yngve Ohlin a été chanteur de Mayhem de 1988 à 1991 – année de son suicide. Les pseudonymes ont été conservés car bien plus utilisés dans la scène Black Metal ; ils jouent également sur l'atmosphère qui se dégage de cette musique.

170. De son vrai nom, Øystein Aarseth était le guitariste et chanteur du groupe de 1984 à 1986, puis jusqu'à sa mort en 1993 uniquement guitariste. Il est un des membres fondateurs de Mayhem.

171. Bootleg est un terme anglais communément utilisé dans la musique pour désigner un disque pirate ou un disque pressé sans l'accord du groupe. Certains bootlegs sont reconnus après par le groupe et deviennent des bootleg officiels.

172. Il s'agit de l'enregistrement live d'un concert donné par le groupe le 28 février 1990 à Sarpsborg, en Norvège. Il est sorti sur le label colombien Warmaster Records en février 1995 et a été depuis repressé de nombreuses fois. Cet album est devenu culte pour plusieurs raisons, dont sa pochette évidemment, mais il s'agit aussi d'un des rares disques enregistré avec Dead au chant. Une version officielle de ce concert sort en 2017 via le label Peaceville Records sous le nom de « Live In Sarpsborg » et pour lequel la pochette devenue culte a été modifiée.

173. Connu à l'époque sous le nom de Count Grishnackh et né Kristian Vikernes il était l'unique membre de Burzum. Il a officié dans Mayhem à la basse en 1992 et 1993. Notons que Varg et Euronymous sont tous deux crédités sur l'album « De Mysteriis Dom Sathanas » de Mayhem sorti quelques mois après l'assassinat.

174. De son vrai nom Tomas Thormodsæter Haugen, guitariste norvégien.

175. De son vrai nom Bård Guldvik Eithun, batteur norvégien surtout connu pour son travail dans Emperor, il apparaît également sur des albums d'Ulver et d'Aborym.

176. De son vrai nom Samong Traisattha, musicien et chanteur de Black Metal thaïlandais. Il a joué, en plus de Surrender Of Divinity, dans Zygoatsis, Annular Eclipse et Gortia.

Divinity. Il a été assassiné chez lui par Prakarn Harnphanbusakorn qui déclara que c'était un faux sataniste.

Ce court résumé de l'histoire et des événements tragiques qui ponctuèrent l'histoire du Black Metal n'est pas là pour être exhaustif¹⁷⁷, il permet d'avoir quelques balises temporelles et historiques pour comprendre le vocable qui se cache derrière les termes « Evil » et « True » et ainsi les enjeux qu'ils revêtent. L'utilisation de ces termes n'est pas anodine, alors quand Li Chao dit que :

« En Chine on n'a pas vraiment de groupes de Black Metal, pas de vrais. Les groupes de Black Metal sont pas « evil », les vieux groupes c'est un peu de la merde. En Chine, on a que des groupes de Black Metal mignons. »

Il fait référence à ce background culturel et il émet une critique forte sur la scène Black Metal chinoise. La Chine n'a pas été de le théâtre d'événements violents liés au Metal, mais au-delà de ça, pour Li Chao, la musique en elle-même ne dégage rien de « evil », c'est du Black Metal « mignon ». Autrement dit, pour lui, ce qui prend la forme du Black Metal n'a pas la même atmosphère. Le Black Metal serait vidé de son atmosphère de sa symbolique « Evil », ce serait juste une musique parmi d'autres qui finit à l'émission The Voice of China¹⁷⁸ :

- Li Chao : *« En France, les groupes de Metal Extrême sont des super-stars ? »*
- Non
- Li Chao : *« C'est bien ce qu'il me semblait. En Chine, il y a la même émission qu'en Occident, « The Voice ». Il y a énormément de Metal Extrême en Chine dans « The Voice ». »*
- En France on a une autre émission, « Incroyable Talent ». Il y a quelques années, il y a eu une chanteuse de Metal Extrême qui y est allée.
- Li Chao : *« Ah oui, j'ai vu la vidéo sur YouTube ! Mais c'est maladif en Chine de vouloir mélanger les chants extrêmes avec de la pop. »*

177. Pour une énumération plus complète des événements qui ont ponctué l'histoire du Black Metal il existe l'ouvrage *Black Metal Satanique : Les Seigneurs du chaos*, écrit par les journalistes Michael Moynihan et Didrik Søderlind.

178. « The Voice of China » est la version chinoise de l'émission connue en France sous le titre « The Voice ». Il s'agit du même télé-crochet. L'émission rencontre un énorme succès en Chine, chaque épisode étant vu en moyenne par 7 millions de personne à la télévision et 70 millions de fois sur Internet. Les revenus publicitaires sont passés de 300 millions (≈ 44 millions d'euros) lors de la saison 1, à 1 milliard de yuan (≈ 146 millions d'euros) lors de la saison 2.

C'est la récurrence de cette démarche qui fait dire à Li Chao que c'est maladif de vouloir mélanger la musique extrême à la Pop. Le Metal Extrême devient un moyen d'attendre la célébrité, tout comme la pop. L'esprit misanthropique et « evil » qui est censé habiter le Metal Extrême n'est plus, il devient une musique populaire au même titre que la Pop, ce qui entre en contradiction avec la volonté de violence et de révolte originelle. Cette recherche de célébrité à travers une émission aussi populaire fait écho au « thème lyrique de la Voie royale » développé par Marcel Granet : « *Le thème lyrique de la Voie royale a lui-même longtemps persisté ; mais, déguisé sous des formes mystiques, il se traduit par l'ambition qu'ont éprouvée de nombreux potentats de s'élever jusqu'aux Cieux.* » (1934 – p. 263). The Voice devient cette « Voie royale », le Metal Extrême est juste une nouvelle forme de cette recherche, comme avant lui le Rock avec la rock star chinoise Cui Jian :

« Cui Jian est un « héros », il mène un « combat » pour la société entière. Son succès est celui de la société et non pas uniquement et individuellement le sien. [...]... en Chine, le monde de la chanson de la fin des années 1980 et du début 1990 est composé de vedettes de variété, de quelques groupes rock à peu près inconnus du grand public et de Cui Jian. La majorité des groupes rock et les chanteurs de variété sont, comparativement à lui, des figures bien pâles. Lui-même tient une place spéciale, essentielle, centrale, supérieure, dont on ne trouve pas d'équivalent dans le star-system occidental. Le mot anglais star, traduit en chinois par gexing « étoile de la chanson », qualifie les vedettes de la chanson de variété mais n'est pas employé pour Cui Jian, ni pour les autres chanteurs rock. Il y a ainsi un non-dit social concernant la façon de désigner Cui Jian par un titre. Ce non-dit est interprété par le terme 'empereur' comme je vais continuer de le démontrer dans ce chapitre. Cui Jian n'a pas une qualité divine à l'image des stars occidentales, mais il tient une place particulière à la Chine, 'impériale', telle qu'elle se révèle en relation avec la société représentée par le public du concert. » (2001 – p. 287)

Catherine Capdeville-Zeng exprime bien la finalité de ce parcours de la « Voie royale ». Nous n'allons pas retracer le parcours musical de Cui Jian, première rock star chinoise, car ce qui nous intéresse ici n'est autre que son qualificatif d'empereur. En chinois, empereur se dit Huángdì 皇帝 et désigne un roi à caractère divin. C'est donc parce qu'il a traversé la « Voie royale » qu'il est devenu 'empereur' et qu'il a pu « *s'élever jusqu'aux Cieux* » : le caractère

divin a fait place à un caractère social, un non-dit qui fait qu'il tient « *une place spéciale, essentielle, centrale, supérieure* », ce non-dit est un manque que le public comble avec la figure de Cui Jian.

Cette place sociale de de l'empereur' n'a été trustée qu'une seule fois dans l'histoire du Rock et du Metal chinois, par un groupe au nom prédestiné, Tang Dynasty 唐朝¹⁷⁹. Lors de la fin des années 1980 le groupe fait partie avec Black Panther 黑豹乐队 des pionniers du Hard Rock en Chine ; ils passeront rapidement au Heavy Metal et sortiront en 1991 leur premier album « 梦回唐朝 » (A Dream Return to Tang Dynasty) qui se vendra à plus de deux millions d'exemplaires rien qu'en Asie.

Li Chao utilise aussi le terme de « *super-stars* » pour qualifier la volonté des musiciens de Metal Extrême de se faire connaître et son terme « *maladif* » exprime bien cette récurrence qu'ont les groupes à vouloir emprunter la voie offerte par « The Voice » pour atteindre une rapide célébrité, qui leur permettrait de s'élever jusqu'aux Cieux.

« Je ne sais pas pourquoi, et ce n'est pas être un artiste. Par exemple, j'ai parlé avec beaucoup de groupes de Metal Extrême à Pékin qui sont vraiment populaires et qui font beaucoup d'argent. Et ce sont des bouffons et les musiciens de Metal Extrême passent leurs journées à poster des photos de petits chats et de petits chiens. C'est vrai ! Et ce sont les musiciens les plus connus de Chine. »

L'image que montrent les musiciens de Metal Extrême n'est pas en accord avec le style de musique qu'ils pratiquent, selon Li Chao qui s'est lui même mis en retrait refusant de se « donner une image » qui collerait aux standards du Metal, de la Rock Star où de se donner en spectacle en passant sa journée à : « poster des photos de petits chats et de petits chiens. ». Ils cherchent la célébrité et l'argent avant même de créer, ces musiciens reflètent une image plus proche des « vedettes de variétés » ou des « rock-stars » mais pas une image 'impériale' comme celle dont est enveloppé Cui Jian.

Avant d'aller plus loin dans cette analyse des enjeux autour du concept de « evil » développé par Li Chao, il faut nuancer son propos. De prime abord il semble quasiment haineux envers la scène Black Metal chinoise et très proche de la vision « true » mais, bien que radicale, sa propre vision n'est pas manichéenne. Li Chao le dit lui-même:

179. Le nom du groupe fait référence à la dynastie Tang qui a gouverné la Chine de 618 à 907. Il s'agit de la dernière dynastie avant la la période des Cinq Dynasties et des Dix Royaumes, qui marqua de grands bouleversements politiques dans le pays.

« J'aime vraiment pas le Black Metal chinois, j'y inclus Evilthorn. Vraiment pas. C'est pas « evil » et ça le sera jamais et c'est pas bon. Mais moi non plus je suis pas « evil ». C'est plus du Rock. »

C'est simplement du Rock ; on pourrait penser que c'est parce que les musiciens ne sont pas raccord avec l'esprit « true » et « evil » du Black Metal, mais ce n'est pas le cas. Li Chao soulignait lui même ne pas avoir de « partie sombre » dans sa vie. Cette « partie sombre » n'est pas un composant indispensable pour créer une musique « evil », sa comparaison avec le Rock repose davantage sur le côté populaire de la musique et cette volonté qu'ils ont de devenir des « super-stars », autrement dit des rock stars. L'analyse de Catherine Capdeville-Zeng nous éclaire sur ce que sous-entend Li Chao lorsqu'il qualifie ces groupes de groupes de Rock : *« les rockers ne sont aucunement des dissidents, ils n'ont aucun esprit d'opposition politique. [...] la musique rock en Chine est un moyen d'intégration sociale tout en étant aussi un moyen de sortie, d'échappatoire... »* (2001 – p. 64). C'est la façon de faire du Metal Extrême une musique facile d'accès, populaire, et de chercher une reconnaissance sociale à travers elle, qui fait dire à Li Chao qu'il s'agit de Rock et que leur musique n'a rien de « evil ». Cela devient même un contre-sens pour lui qui considère que les regroupements sociaux sont mauvais pour l'homme, car ils utilisent alors une musique foncièrement misanthropique pour s'intégrer et souvent par le moyen le plus simple, l'argent :

« Ce groupe, n'est pas intéressé par, la musique, par la scène. Il est intéressé par l'argent. Le mec de Black Kirin a de l'argent. Il paye de bons musiciens pour l'enregistrement, pour les instruments Folk mais aussi pour les parties d'opéra traditionnel chinois. Il a de l'argent et ça se voit, il paye de très bons musiciens et c'est facile de faire ça. C'est plus dur de créer. »

D'après Li Chao, si cette musique n'a rien de « evil » ce n'est pas parce qu'ils veulent intentionnellement créer du Black Metal dénué de cette facette « evil », mais bien parce que, à la base, ils ne créent simplement pas, que ce soit « evil » ou autre chose. C'est également ce qu'il dit lorsqu'il parle d'un groupe qui utilise aussi comme Black Kirin l'opéra pékinois avec du Metal :

« Je connais un autre groupe qui utilise de l'opéra pékinois dans sa musique avec une boîte à rythme. C'est de la merde, vraiment de la merde. Je t'enverrai un lien. C'est vraiment débile, pas de batterie, juste une boîte à rythme... »

Même si le groupe ne fait pas appel à des musiciens professionnels, ils utilisent des artifices

pour aller au plus vite et au plus simple. Ça ne peut donc pas être « evil » pour Li Chao, seulement « débile ». Il n'y a aucune démarche de recherche d'un son, d'un paysage sonore qui sonnerait « evil » ; il en va de même pour Ruò Tán qui, comme nous l'avons vu plus haut, compare Black Kirin aux restaurants chinois qui existent en France. Comme les buffets, ça ressemble à de la nourriture chinoise, mais ça n'en n'est pas. Black Kirin est pour Ruò Tán un groupe de Metal chinois calibré pour le marché occidental, car ils jouent sur l'imaginaire que se fait le public occidental de la Chine. Alors que Black Kirin, qui utilise pourtant tous les codes, toute la symbolique sonore de la Chine n'est pas réellement chinois pour Ruò Tán et Li Chao, on comprend que pour ce dernier l'utilisation d'instruments chinois n'est pas une obligation pour « sonner chinois » :

- Tu n'aimes aucun groupe de Black Metal chinois ?
- Li Chao : « *Si, Yn Gizarm.* »
- Le side-projet de Bloodfire, de Zuriaake ?
- Li Chao : « *Oui, celui-ci. Yn Gizarm c'est vraiment bon. À part ça, non.* »

Être « evil » n'est pas incompatible avec le fait d'être chinois et de jouer du Black Metal. Bloodfire avec Yn Gizarm et plus largement Zuriaake a fourni à la scène Black Metal chinoise un Chef, dans le sens utilisé par Marcel Granet, à savoir que ce « chef » peut aussi bien être quelqu'un que, plus largement, une entité physique et morale. Il s'agit ici de Yn Gizarm et Zuriaake même si pour ce dernier, Li Chao ne considère pas ça comme du Black Metal :

« C'est comme Zuriaake, c'est pas « evil », c'est de la bonne musique, mais pour moi c'est pas du Black Metal, c'est trop poétique, lumineux. »

Ces projets revêtent de même le statut de « Chef », qui fournit « *aux hommes les emblèmes qui permettent de domestiquer la nature, parce qu'ils signalent, pour chacun des êtres sa personnalité, ainsi que sa place et son rang dans le monde* » (1999 – p. 47). Plus qu'un « Chef », Zuriaake est la figure de proue de la scène Metal chinoise, créant une musique à la fois Metal et « orientale », créant ainsi un Metal chinois. Zuriaake fournit à la scène Metal chinoise les emblèmes qui permettent de le rendre chinois, et signale ainsi sa personnalité, sa place et son rang de Metal chinois vis-à-vis du reste du monde. Le groupe est ainsi devenu la formation Metal chinoise à écumer le plus les festivals européens.

• ÊTRE « EVIL » DANS LA MUSIQUE, DANS LA VIE

La question qui se pose alors est la suivante : pourquoi Yn Gizarm est-il le seul projet qui trouve grâce à ses yeux ? Et pourquoi, lorsqu'il parle de la scène Black Metal chinois en général, son discours est-il celui-ci :

« Tu connais le guitariste d'Evilthorn ? Il a un autre groupe, Wrath of Tyrant. Evilthorn, Wrath of Tyrant¹⁸⁰ et Ritual Day, ce n'est pas du Black Metal. Ritual Day ce n'est pas du Black Metal, c'est du Black Death fait par un fermier. C'est vraiment un fermier, ce mec n'a pas fini son éducation. »

Outre le fait qu'il se dégage de ces mots une vraie rancœur de la part de Li Chao vis-à-vis de la scène Black Metal chinoise et particulièrement de Ritual Day, il faut souligner un aspect relevé par Li Chao : Nong Yong, frontman du groupe, vient réellement d'une famille de fermiers. Ce contexte de vie a pour R. Murray Schafer un :

« paysage sonore rural était paisible. Deux importants événements acoustiques le perturbaient cependant profondément : le bruit de la guerre et le « bruit » de la religion ». (R. Murray Schafer, 1934 – p.78)

Si l'on dépasse la formulation ouvertement provocatrice, on retrouve dans cette vision romantique du paysage sonore « rural » une certaine paix et sérénité qui ne vont pas avec le côté « evil ».

Le chanteur de Ritual Day est rentré du Vietnam en Chine lors des débuts du conflit de la troisième guerre d'Indochine¹⁸¹. Loin de chercher à retranscrire la guerre à travers son Black Metal – comme le ferait un groupe de War Metal¹⁸² – Non Yong, qui n'a pas réellement connu

180. 暴君之狂怒 (en pinyin : Bàojūn zhī kuángnù) pour l'écriture originale qui peut aussi se traduire par Wrath of Despot.

181. La troisième guerre d'Indochine ou guerre sino-vietnamienne est un conflit frontalier qui opposa la Chine au Vietnam entre le 17 février et le 16 mars 1979.

182. L'appellation War Metal, fait référence à certains groupes de Black Metal ou de Black Death Metal qui cherchent à faire ressentir la guerre, à travers leurs musiques, leurs paroles, leurs visuels. La formation canadienne Blasphemy, ainsi que les finlandais de Beherit font parti des premiers groupes dans le style, directement inspirés de la première vague Black Metal, de Bathory, Hellhammer, Sarcófago ou encore du premier Sepultura. L'imagerie s'est ensuite popularisée avec le sixième album du groupe de Black Metal Norvégien, Marduk, sorti en 1999, Panzer Division Marduk. Nombreux sont les groupes qui ont continué à

le bouleversement sonore et émotionnel de la guerre s'évade à travers des récits imaginaires et la poésie. Pour Li Chao, Ritual Day aura beau s'inspirer des démons bouddhistes tel que Yamāntaka¹⁸³, ils ne feront qu'effleurer et se contenter de l'imagerie et de la poésie qui entoure ces figures, sans chercher à se plonger dans les noires facettes de la religion et de ses effets sur le monde. Autrement dit, pour Li Chao, Ritual Day utilise l'image de Yamāntaka comme les black metalleux occidentaux utilisent celle des démons judéo-chrétiens, pour coller à un folklore, que ce soit celui du Black Metal ou de la Chine, sans rien comprendre d'où vient ce folklore et les enjeux sociaux, idéologiques ou encore historiques qui entourent ces images.



Figure 8. – Pochette de l'EP de Ritual Day, « Yamantaka Madness » (2016) reprenant la figure de Yamāntaka.

s'inspirer de cette imagerie guerrière puisée dans les conflits qui enflamment le monde depuis la Seconde Guerre Mondiale. Il ne s'agit pas de guerres anciennes et/ou mythologiques mais de guerres contemporaines où tanks, armes à feu de gros calibres et Satan ont la part belle. Si Marduk a fait un seul album que l'on pourrait qualifier de War Metal puis Beherit des albums Dark Ambient, des groupes comme Impiety, Revenge, Warkvlt ont continué à diffuser cette musique et cette imagerie tout en noir, blanc et rouge.

183. Philippe Cornu décrit et définit Yamāntaka comme : « *Le Bourreau du Seigneur de la mort, celui qui a vaincu ou exécuté la mort. Yamāntaka est l'aspect courroucé de Mañjushrī, le grand Bodhisattva de la sagesse.* » (2006 – p. 721)

Catherine Capdeville-Zeng offre un élément de réponse à notre interrogation : « pourquoi n'y a-t-il rien de « evil » dans le Metal chinois pour Li Chao ? ». Nous avons vu que la musique – même le Metal Extrême – était un moyen de trouver sa place dans la société et d'accéder à une certaine reconnaissance sociale, mais le Metal reste une musique à l'origine extrême, ce qui pousse les musiciens à la mélanger avec des formes musicales plus populaires. La popularité de telle ou telle musique a deux effets sur le Metal : lui retirer son essence¹⁸⁴ « evil » et donc le rendre plus facile d'accès, plus « pop ». La musique Metal trouve sa légitimation populaire grâce à l'utilisation d'éléments qui ont déjà été validés socialement et deviennent des facteurs d'intégration et de reconnaissance sociale. Ces éléments extérieurs au Metal sont ce que l'auteur appelle des « ornements » et qui se rapprochent de l'idée des « balises symboliques » de R. Murray Schafer : ces ornements sont des symboles sonores d'autres styles comme la Pop, l'Opéra Pékinois par exemple. Ces éléments viennent d'une musique dite « supérieure » (p. 106) car reconnue comme telle par le public et les 'spécialistes', le Metal devient un moyen de « valorisation de l'ornement » (p. 106), grâce à ces ajouts.

Li Chao n'y voit pas une nouvelle création, ou une nouvelle ère du Metal car pour lui les ornements prennent le pas sur le Metal et il s'agit, non plus de Metal avec des éléments populaires, mais bien de musique populaire avec de la musique Metal : il n'y a rien de Metal dans la démarche, aucune création. La musique populaire n'est pas « evil »¹⁸⁵ même si musicalement elle peut se rapprocher du Metal pour lui, il ne s'agit que de « rock », un style profondément marqué par l'image 'impériale' et la 'voie royale' de la figure de Cui Jian ou Tang Dynasty.

Li Chao exprime une haine viscérale de la vision « star-system » du Metal. Dans son discours, il définit le principe même du concept de « evil » qui ne se limite pas à la simple musique mais aussi à un engagement de valeurs par rapport à la musique, comme nous le verrons dans le chapitre suivant. Li Chao fait partie de :

« Ceux qui ne sont pas satisfaits du monde tel qu'il est n'ont qu'à le dire. Qui va

184. Le terme « essence » est utilisé pour sa définition religieuse et ésotérique, il sert à retranscrire sa dimension spirituelle et non pas naturelle et essentialiste : « *l'essence est purement émotionnelle. Elle est tout d'abord le résultat des données héréditaires qui précèdent la formation de la personnalité et, plus tard, uniquement celui de l'influence ultérieure des sensations et des sentiments au milieu desquels l'homme vit, se développe. (...) Le centre de gravité de l'essence est le centre émotionnel* » (Gurdjieff parle à ses élèves, p.179-180, Eds. du Rocher)

185. Même si quelques prêtres ont considérés les concerts de Madonna comme une 'œuvre du diable', on a jamais vu de chanteurs de musiques populaires chanter à la gloire de Satan. « Les concerts de Madonna, "l'œuvre du diable", pour les évêques philippins » Le Point.fr, 24 février 2016 (consulté le 09/08/19)

le dire ? Ceux qui souffrent réellement, qui haïssent leur fardeau de vie et proclamant leur haine en actes. Les protagonistes de ce genre dans le domaine artistique ont tôt fait d'être récupérés par le gros business, expression inverse de la même haine... » (F. Martin, 2009 – p. 245)

Ce dernier n'a pas été récupéré par le « star-system », mais les exemples dans le Black Metal ne manquent pas, de Dimmu Borgir à Behemoth : tous les auditeurs de Metal Extrême et de Metal pourront vous citer un groupe qui, selon eux, a été dévoré par ce système. Mais les groupes ne sont pas les seuls à être la proie de ce système, c'est le cas de la musique Metal en elle-même. À travers cet extrait de l'ouvrage *Eunolie : Légende du Black Metal* et l'écho qu'il fait au discours de Li Chao, on commence à effleurer un autre aspect de ce que signifie être « evil ». Il le dit, il n'est pas « evil » dans sa vie, quand bien même sa musique peut être ressentie comme tel. Quand on écoute Enmity, ou encore Zaliva-D – qui sont ses deux projets principaux – l'atmosphère est pernicieuse, sombre. La musique de Li Chao nous fait passer de temples pourris, décrépits où résonnent encore les gongs d'esprits tourmentés avec Enmity à celle de Zaliva-D. Les temples font place à d'obscures salles encastrées dans une ruelle de Pékin, à l'abri des regards des passants, où les néons rouges projettent sur le murs les ombres spectrales d'un public hypnotisé par les images malsaines et kaléidoscopiques projetées lors du concert. Les volutes d'alcool mélangées à la musique et la promiscuité peuvent, le temps d'un concert, finir par y déclencher une bagarre entre un caïd chinois local et un militaire russe¹⁸⁶.

La vie et la musique ne seraient donc pas nécessairement liées pour créer quelque chose de « evil » :

« Pourquoi les Chinois ne sont pas « evil » ? Mais les Chinois sont des personnes vraiment démoniaques. Ce n'est juste pas le même aspect. Beaucoup de Chinois te diraient que c'est dans la culture d'être heureux... »

Li Chao insiste sur cette « dictature du bonheur » où il faut être heureux dans tous les aspects de sa vie. Si cela peut sembler être positif au premier abord, c'est problématique dès lors qu'il y a une obligation du bonheur. Pour Li Chao il y a une injonction tacite à être heureux à chaque moment de sa vie. C'est selon lui il s'agit d'une dictature d'autant plus forte qu'il est considéré par les chinois comme « culturel » d'être « heureux », un bonheur qui lui aussi est dicté par des normes culturelles donc il ne s'agit pas d'un bonheur personnel, d'une recherche et d'une compréhension de nos envies et de l'épanouissement personnel. Il faut coller à l'idée

186. Si la description de l'atmosphère d'Enmity est une représentation personnelle, fruit de ma propre sensibilité, celle de Zaliva-D est une description plus factuelle d'une partie d'un concert de Li Chao.

culturelle du bonheur et c'est ça en que Li Chao désigne ce « besoin » comme une dictature. Il souligne également que :

« c'est vraiment un problème : « Les hommes sont bons, les femmes non ». C'est pas démoniaque, ça ? »

Li Chao fait ici référence à un principe taoïste lié au Yin et au Yang, Marcel Granet explique cela comme étant une « dualité substantielle » (1999 – p. 101) : la femme et l'homme sont des symboles, « ces deux symboles signalent des notions inspirant des vastes ensembles de techniques et de doctrines » (p. 102). Ainsi les « hommes sont bons » et « les femmes non » et cela par nature : c'est cette facette essentialiste de l'interprétation de la religion taoïste de Li Chao qui lui fait dire que c'est démoniaque. Car au même titre que la dictature du bonheur, ce manichéisme est pour lui intrinsèque à la culture et la société chinoise. Cette idée s'infiltré dans toutes les strates de la société, car sous couvert de « normalité » ou de « naturel » il y a :

« un temps de Yin, un temps de Yang... », « un (côté) Yin, un (côté) Yang... », « Il y a lieu de présumer que les idées d'alternance et d'opposition sont suggérées [...] le rapprochement des emblèmes Yin, Yang et Tao. [...] qui alternent ou qui s'opposent ? Ou, s'agit-il d'aspects opposés et alternant ? » (1999 – p. 104/105)

Il y a là une différence importante entre la doctrine taoïste et l'application décrite par Li Chao car à la base, comme Marcel Granet le met en évidence, « l'opposition du Yin et du Yang n'est pas conçue en principe (et n'a jamais été conçue) comme une imposition absolue... » (p. 123). Pour Li Chao il s'agit d'un argument de plus à ajouter à sa conviction « que toutes les religions sont un crime ». Ce dernier va néanmoins plus loin, et la religion n'est plus la seule composante de cette façon de faire « evil » :

« Et beaucoup d'autres aiment manger des animaux. Manger de la viande, ce n'est pas un problème, ce n'est pas très bon mais ça va, pour la plupart des gens. Beaucoup de Chinois en mangent tout le temps, vraiment tout le temps. Tu sais, les gens sont des ordures et en manger comme ça c'est démoniaque. Comme les Japonais, c'est une façon de faire vraiment ancienne. Ils aiment tuer. Tu te demandes pourquoi ! Je ne sais pas pourquoi et ça c'est « evil ». Pourquoi ils font ça ? Pourquoi ça les rend heureux ? J'ai une vieille histoire japonaise. C'est un bus de Japonais, qui roule et qui s'écrase. C'était un conducteur chinois. Et les Chinois : « Oh mon dieu un Chinois est mort ! ». C'est ça les

On retrouve dans ce passage plusieurs idées comme la mort, le meurtre, l'égoïsme. Comme précédemment, Li Chao souligne l'importance de la récurrence. Si certaines choses sont acceptables lorsque ponctuelles – comme la présence de Metal à un télé-crochet – c'est l'excès qui rend inacceptable. Cette façon de manger de la viande tout le temps est une expression de la pulsion de mort qui les habite. Quelques jours plus tard, l'actualité fit que l'on en reparla, avec l'arrivée en 2019 d'une importante contagion des porcs par la fièvre porcine : Li Chao m'envoya une vidéo, où l'on voyait un énorme trou, de plusieurs mètres de profondeur remplis de cochons, totalement agglutinés. On y entendait les gens parler autour et jeter un liquide sur les animaux, puis jeter quelque chose. Le trou prenait feu, avec les cochons vivants à l'intérieur et un bruit horrible s'élevait... La vidéo envoyée était accompagnée du message « c'est pas démoniaque ça ? ». Son discours montre que l'existence de l'animal n'est pas une vie et lors de la discussion qui suivit l'envoi il m'expliqua que : « *les Chinois ne considèrent pas la vie des autres, l'animal n'est qu'un moyen de gagner de l'argent, c'est un produit* ». Une mort massive ne les touche pas tant qu'ils ne sont pas concernés : « *C'est un bus de Japonais, qui roule et qui s'écrase. C'était un conducteur chinois. Et les Chinois : « Oh mon dieu un Chinois est mort ! »* ». *C'est ça les Chinois.* ». Il n'y a aucune considération pour « l'autre », c'est dans cette société où le « bonheur » côtoie les pulsions de mort que se crée « *une enceinte sacré qui les réunit à temps rythmé, les hommes arrivent à prêter au monde une espèce d'unité, car c'est alors que se reforge en eux l'orgueil d'appartenir à une société qui forme un tout et semble une.* » (Marcel Granet, 1999 – p.85)

C'est cette unité, cet instinct grégaire qui les rend « evil ». Pour Li Chao, tous partagent la même façon de penser : « *pour la plupart des gens* », « *beaucoup de Chinois* », « *les Chinois* ». L'utilisation de ces expressions très généralisantes montre que pour lui la légitimation de leurs actes passe par la pensée de masse, ce qui nous fait revenir à sa haine des regroupements humains et sa conviction que rien de bon ne peut en sortir.

Mais si les Chinois sont si « evil » dans leur vie quotidienne, pourquoi ne le sont-ils pas dans leur Black Metal ? Pour répondre à cela, il faut se plonger dans une longue partie de l'entretien. Le couper aurait été un non-sens à ce moment. Son discours enchaîne les exemples, formant un tout indivisible, les relances que j'effectue ne sont là que pour pousser plus loin le fil de sa pensée. Diviser ses dires serait perdre la cohérence, la pertinence et l'impact émotionnel ainsi qu'anthropologique de cette partie. Comme l'explique Evans-Prichard : « *l'anthropologue doit se soumettre à ce qu'il rencontre dans la société qu'il a choisi d'étudier : à son organisation sociale, à ses valeurs, et à ses sentiments, etc.* »¹⁸⁷. Ce

passage est un de ces moments, où l'on doit laisser parler le terrain et ses acteurs, où le discours est empreint d'émotions, de valeurs qui deviennent cohérentes grâce à cet ensemble, où Li Chao part de la notion de « copie » au sein de la scène Metal pour arriver à sa pratique au sein de la société chinoise :

- Mais c'est pas du Black Metal.
- Li Chao : « *C'est ça, mais pas dans le Black Metal. Je sais qu'il y a des gens stupides ailleurs, mais pas autant. Ce sont des gens vraiment mauvais, pas juste démoniaques. Ils fabriquent du faux, non pas du faux, des copies. Ils copient vraiment tout. Tu vas avoir une nouvelle idée, tu vas créer quelque chose de nouveau, eh bien ils vont le copier, ils vont détruire la créativité et ça aussi c'est vraiment démoniaque. C'est vraiment terrible la Chine. Il y a quelques temps, ma femme, a designé un petit jouet. On lui a dit : c'est bien, c'est vraiment cool. Et au final elle l'a retrouvé sur Taobao à un prix vraiment faible. C'est ça la Chine. La fille d'un musicien, vraiment jeune, faisait de la musique et elle a fait un album qu'elle a mis en vente sur Bandcamp. Et il n'a pas arrêté d'être téléchargé sur une plateforme chinoise, car il était gratuit et en Chine ça se fait de faire ça. C'est Xiami, l'application qui permet de faire ça. C'est la plus grosse plateforme de musique en Chine avec le plus d'utilisateur. Beaucoup plus que SoundCloud. Et y a tout en téléchargement gratuit dessus. Même les albums de Marduk dessus sont gratuits.*
- Tout est gratuit ?
- Li Chao : « *Oui, jusqu'à il y a un an. Où on ne pouvait plus qu'écouter. Il y a deux ans tout était encore en téléchargement gratuit. Ça aussi c'est démoniaque. Mais pas le Black Metal.* »
- En France aussi on a des sites de téléchargement. C'est assez facile de trouver en téléchargement gratuit.
- Li Chao : « *Oui, mais il y a moins de gens, ça va. J'ai mis ma musique à 6RMB¹⁸⁸ sur le site de Xiami, pas l'application, le site. Le même jour je regarde sur l'application et mon album était en téléchargement gratuit. J'ai demandé aux gens qui travaillent chez Xiami : pourquoi ? Pourquoi est-ce que sur l'application les gens peuvent le télécharger gratuitement alors que je n'en demande pas grand chose ? Et je n'ai pas eu de réponse. J'ai été blacklisté, tu n'as pas le droit de demander quelque chose sur les applications chinoises de musique. Il y a deux ans, ils ont arrêté le téléchargement*

Oxford, vol IV, n°1, Hilary 1973, p.2. La traduction est de Jeanne Favret-Saada.

188. Ce qui équivaut à moins de 1€.

gratuit. C'était vraiment fou. C'était vraiment facile de télécharger. »

- Pourquoi ils sont si « evil » dans la vie de tous les jours et pas dans la musique ?
- Li Chao : *« Car ils veulent être toujours heureux et c'est pas « evil » d'être comme ça. Si un jour Xiami demande aux gens de payer pour écouter, tous les gens vont lui dire : « va te faire enculer ». Et ça c'est « evil » : si c'était payant, ils choisiraient de ne pas payer et de ne pas écouter. C'est vraiment dur de répondre à cette question, c'est vraiment flou car les gens ne savent même pas pourquoi ils réagissent comme ça... C'est par rapport au cœur, c'est le cœur des Chinois qui est comme ça. Par exemple, pourquoi les Européens, les Américains ne font pas de mélodies aussi douces que les Japonais ? C'est leur cœur, les Japonais sont de grands compositeurs, ils travaillent, dur et longtemps, leur cœur est délicat et nous, nous n'avons pas ça. Car on a une longue et lourde histoire où on n'avait rien. Les Européens connaissent le monde mais les gens sont malades. Tu sais dans le film La Fureur du Dragon de Bruce Lee, il présente un autre point de vue, il montre pourquoi les gens sont malades en Asie, pas juste à cause de l'opium. Ces gens sont malades. Les gens me disent d'aller me faire foutre quand je dis ça. Mais c'est la réalité. Ces gens sont vraiment malades. C'est vraiment dur comme question. C'est un aspect très compliqué à aborder. »*

Le discours de Li Chao fait encore une fois écho à « la pensée chinoise » de Marcel Granet lorsqu'il parle du concept d'« étiquette ». Pour Li Chao l'« étiquette » est celle du bonheur obligatoire qu'il explique par le « cœur » et « la longue et lourde histoire où [ils] n'avai[en]t rien ». Nous pourrions penser qu'il développe une argumentation essentialiste en parlant de « cœur » mais il s'agit davantage d'une réflexion sur les sentiments exprimés par la société, par exemple le Japon qui valorise les sentiments délicats à travers la musique – « ils travaillent dur et longtemps » pour arriver à les exprimer. Comme le souligne Antonio R. Damasio :

*« ... l'apparition d'une émotion dépend d'une chaîne compliquée d'événement .
Voici comment je vois les choses. La chaîne débute avec l'apparition du stimulus émotionnellement compétent. Ce stimulus, à savoir un certain objet ou une certaine situation effectivement présent ou remémoré, vient à l'esprit »
(2003 – p. 65).*

Prenons l'exemple de Li Chao : pour lui il n'est pas question ici d'essence mais bien de « cœur », d'émotions et des sentiments qui en découlent. Le bonheur devient une norme sociale, où plutôt l'image du bonheur devient une norme sociale. Les sentiments et les

émotions sont soumis à ce dictât, ils doivent correspondre à cette image du bonheur. Ils sont soumis au stimulus de ces émotions, « la longue et lourde histoire où [ils] n'avai[en]t rien », maintenant ils ont, ils doivent être heureux. Comme ils n'avaient rien, chaque chose maintenant doit être facile d'accès, pour ça, ils passent par les copies et la gratuité. Cela devient symptomatique de la société chinoise pour Li Chao, qui y voit une maladie, une maladie de ce cœur qui se bloque à cause de la dramatique histoire de la Chine. Il s'agit d'une maladie qui coupe le cœur de ses émotions et des sentiments, au profit d'un bonheur apparent. Le bonheur devient une « *une Étiquette de la vie qu'ils supposent assez efficaces pour instaurer un ordre total. La catégorie d'Ordre ou de Totalité et la catégorie de la pensée chinoise...* » (1988 – p.26). Li Chao met en évidence cette « étiquette », celle d'être heureux, il refuse cette « dictature du bonheur », il se fait donc exclure : « *Les gens me disent d'aller me faire foutre quand je dis ça* ».

Marcel Granet explique que « l'étiquette » vient avec des savoirs, des règles qui dictent :

« ... les comportements des hommes et des choses. Tout être serait rebelle et fauteur de désordre s'il contrevenait aux moindres prescriptions de l'Étiquette. L'Étiquette est la seule loi. [...] Elle doit commander chaque geste, chaque attitude des êtres petits et grands. » (1988 – p.317/318)

Même si Marcel Granet a été de nombreuses fois remis en cause pour ses thèses linguistiques sur le chinois, nous ne sommes pas – ici – face à une extrapolation, ou une volonté de passer dans une anthropologie sensationnelle. Nous pourrions penser que la place qu'il dédie à « l'étiquette » est soit une volonté de grossir le trait, soit une pratique ancienne qui n'a de réalité que dans les vieux rouleaux poussiéreux qu'il a exhumés lors de son travail. Mais le regard de Li Chao nous montre que « l'étiquette » est une réalité bien présente :

« *Faut que tu supprimes cette partie parce qu'en Chine, Facebook a été banni, ça fait partie du plan du gouvernement chinois. C'est une plaisanterie ! Tor aussi est interdit, les gens sont vraiment faibles. Mais c'est vraiment dangereux, car il suffit qu'un gars voit ça et dise « Les Chinois sont malades » et le lendemain, ce gars n'existe plus. Tu ne peux jamais demander pourquoi, putain ! Jamais tu demandes. J'adore Braveheart, les mecs se lèvent et partent se battre pour leur liberté. La Chine s'est beaucoup battue avec le Japon. Je ne connais rien de ces îles mais je les vois se battre pour elles. Juste se battre.*

Beaucoup de personnes aiment le Japon, c'est dans l'air du temps. Il y a beaucoup, beaucoup de jeunes surtout qui aiment sa pop culture, c'est

désespérant. Ils oublient l'histoire. »

Pour R. Murray Schafer, « une nation sans mythe est une nation qui meurt » (1979 – p.126). *Braveheart* est un mythe, Bruce Lee est un mythe, certes, bien que le film soit inspiré de faits réels ou que le personnage soit une personne qui a existé. Mais leurs rôles premiers ont été dépassés, leurs histoires sont devenues des mythes, ils sont des symboles de façon de penser, des exemples. Bruce Lee est même l'inspiration d'un titre de Voodoo Kungfu 零壹¹⁸⁹ – au titre qui ne permet pas de doute quand à son importance – "Bruce Lee". Le mythe est intimement lié à l'histoire, dans *Braveheart* il s'agit avant tout d'Histoire, d'une histoire magnifiée, glorifiée et idéalisée mais d'une histoire, celle de William Wallace. À partir de ce constat, le mythe de R. Murray Schafer et l'histoire de Li Chao se font résonance. On pourrait résumer la pensée de Li Chao sur ce sujet par : La Chine oublie l'histoire, la Chine oublie ses mythes, la Chine favorise le « bonheur » et fait ainsi disparaître le trouble social. Li Chao aime le Japon, enfin plus particulièrement la musique du Japon, car comme il le souligne il ne connaît pas réellement l'archipel, et ne cherche pas à la cloisonner à son image « cool » ou « ennemie ». Revenons sur ce qu'il dit, et plus précisément sur cette idée : « *Beaucoup de personnes aiment le Japon, c'est dans l'air du temps. Il y a beaucoup, beaucoup de jeunes surtout qui aiment sa pop culture, c'est désespérant. Ils oublient l'histoire.* ». Il exprime le fait que beaucoup de personnes aiment et Japon, mais surtout sa pop culture. Ils perçoivent le Japon non plus à travers son histoire, mais à travers les images :

« ... d'un pays qui produit et exporte massivement des cultures « cool » et « kawaii » (mignonne) sous forme de bandes dessinées, de films, de jeux vidéo, de personnages, de mode, de cuisine, etc.. La créativité culturelle du Japon était assurément méconnue et ce changement d'image lui rend justice, mais on est tombé dans l'excès inverse. À Tokyo comme à l'étranger, c'est à qui chantera les louanges de la « nouvelle créativité culturelle qui rompt avec les modèles américains » et disserterà sur le soft power qu'elle conférerait au Japon. »

Iwabuchi Koichi, parle bien d'un imaginaire « soft power¹⁹⁰ », soit d'un imaginaire qui

189. La traduction de 零壹 n'a rien à voir avec le nom en anglais Voodoo Kungfu, si la majorité des groupes chinois ne traduisent pas littéralement leur nom, ils essaient de garder la même idée entre les deux. Li Nan créateur du projet a donné un nom radicalement différent dans les deux langues. En français 零 (líng) signifie « zéro » et 壹 (yī) « un ».

190. Nous reviendrons dans le chapitre III sur cette notion de « soft power » à travers son application en Chine. Mais rapidement cela désigne une influence douce d'un pays au niveau international. (un peu « limite » comme définition...)

n'offense personne et délivre une image belle et douce. Nous sommes bien loin du concept de « evil » prôné par Li Chao. « Oublier l'histoire », c'est se concentrer sur cette unique facette du Japon, pour lui :

« c'est stupide car, ils ne savent rien sur la guerre, ils n'ont jamais eu de contact avec. Mais ils en parlent, et c'est stupide et diabolique. Le Japon n'est pas important, manger c'est important. »

« C'est diabolique » car ils parlent de quelque chose qu'ils ne connaissent pas. Peu de Chinois de la génération de Li Chao connaissent les réalités de la guerre¹⁹¹, ils ne parlent donc pas d'une expérience réelle mais d'une connaissance historique de la guerre. Parler de quelque chose que l'on ne connaît pas, c'est se risquer à des non-sens, des exagérations, du révisionnisme et la haine. Il faut se concentrer sur l'essentiel, et vivre à travers une image faussée du Japon ne mène à rien. C'est ce qu'il explique lorsque l'on parle d'un concert de Black Kirin :

« Tu te souviens, quand on a discuté de Black Kirin ? Pendant le 330 Metal festival, juste avant le show, un mec du public est monté sur scène et il a fait un discours anti-japonais. Black Kirin tu sais c'est vraiment stupide. Si c'était un gamin de 6 ou 10 ans d'accord, mais là c'est juste idiot. Quelqu'un de plus âgé qui dit : « lui c'est un ennemi, lui c'est un ennemi, lui aussi c'est un ennemi », il faut le tuer... qu'est-ce que tu peux attendre de ce genre de personne ? »

Avec Evilthorn, il a lui aussi écrit sur la haine, la guerre, il parle à la fois de lui mais aussi de ce que fait Black Kirin maintenant. Pour lui c'est normal d'en parler, de haïr quand on est jeune. Immature, les nuances ne sont pas encore perçues mais par la suite il est temps d'apprendre, de grandir et de ne pas voir le monde de façon manichéenne. Aujourd'hui, Li Chao regrette d'avoir écrit le même genre de paroles que Black Kirin lorsqu'il était dans Evilthorn.

*« Ceci est notre revanche, les animaux mordent
Tu penses pouvoir me battre? Je suis la bête
Encore et encore, ils attaquent comme la marée
Cauchemardesque bataille, bienvenue dans mon monde »*

191. Li Chao est né en 1982, il n'avait que 7 ans lors des événements de Tian'anmen, dernier événement comparable à une guerre sur le territoire de la Chine continentale.

- Morceau : 世仇 (National Trauma) de l'album « 哀郢 » (Vengeance), 2015¹⁹²

Il nous fait comprendre à l'instar de Dick Hebdige dans son ouvrage *Sous-culture : le sens du style* (p. 46) qu'il faut « reconquérir » son identité et « en faire un outil symbolique ». Dépasser le clivage Chine/Japon, apprendre l'histoire, savoir d'où l'on vient pour grandir et se concentrer sur ce qui est essentiel, et manger¹⁹³. Pour Li Chao il ne faut pas attendre de ce genre de personnes de lier l'identité chinoise à la musique et ainsi s'appropriier le Metal, ainsi que l'atmosphère « evil » qui s'en dégage. Il faut comprendre l'histoire chinoise mais aussi l'histoire du Metal, si les Chinois veulent l'utiliser pour « reconquérir » leur identité et ainsi le faire un Metal chinois qui à l'instar de Zuriaake deviendrait un « outil symbolique ». Alors que l'expression chinoise dans la musique de Zuriaake permet au groupe de créer un Metal chinois où les codes sont à la fois chinois et Metal et devenir ainsi le symbole du Metal chinois à travers le monde, celle de Black Kirin est, pour Li Chao, juste un moyen de dire « je suis chinois ». Il ne s'agit pas de création, ou d'une nouvelle musique. Elle n'est qu'un reflet de ce qu'il pense de la musique chinoise dans son ensemble.

« Toute la musique chinoise est mielleuse. C'est de la musique gentille [...] C'est stupide. Black Kirin, j'ai écouté, pendant une minute, et j'ai arrêté. Ce n'est pas intéressant, vraiment. »

Dans les pages précédentes, nous avons vu non seulement comment définir le « evil » à travers la musique, mais aussi la vie. Li Chao témoigne que la musique est un prisme. Ce prisme est composé de plusieurs facettes, comme tout regroupement social. Mais la musique, cœur de ce prisme, permet d'aborder les enjeux qui se cachent sous une expression aussi simple que « evil ». Ce concept, cette idée du « evil », est venu simplement d'un premier entretien non formel avec lui. Mais il cachait un mal-être personnel et social bien plus profond. L'opposition entre musique « evil » et « mielleuse » s'est étendu à d'autres éléments qui permettent de comprendre pourquoi la musique n'est pas « evil », mais aussi comment elle se construit ; comment à travers ce concept Li Chao s'est construit en tant que musicien, en tant que musicien chinois mais aussi en tant que chinois.

Son influence dépasse le simple stade de la musique, la dichotomie « evil »/pas « evil » est
192. La traduction anglaise est celle du groupe qui a sorti en 2016 une version chantée et écrite en anglais de l'album « National Trauma ». La traduction française vient de ses paroles écrites en anglais.

193. Il s'agit à la fois d'une référence à ce que Li Chao disait mais aussi à mon terrain, où bon nombre d'entretiens mais aussi de moments de partage se sont passés autour de la nourriture. L'importance de celle-ci dans les relations en Chine mériterait une thèse à elle seule !

une simple entrée. Elle nous fait prendre conscience que la scène Metal n'est pas une entité organique unique, qu'elle a dû aussi se construire et que ce processus s'est fait au travers de figures importantes comme celle de Li Chao. Sa place, passée et actuelle nous permet de poser un regard critique sur les événements qui s'y déroulent, les discours qui sont tenus par les acteurs de celle-ci. Elle doit interroger, non pas convertir, mais après de tel mots, la question qui se pose est : existe-il du Metal chinois ? S'il n'est pas « evil », peut-il être considéré comme du Metal ? Des instrumentations Metal suffisent-ils à créer du Metal ? Son point de vue est-il univoque, ou partagé par d'autres ?

Li Chao s'est construit, tranché, extrême. Son discours s'est construit en opposition avec la démarche de nombreux groupes Metal, pour ne pas dire tous. Mais que signifie cette place et quels sont les enjeux de son discours ?

• TOTALITARISME ET QUÊTE DE LIBERTÉ : QUAND LA CONSTRUCTION D'UNE IDENTITÉ REMET EN CAUSE LE MODÈLE SOCIAL

Il transparaît clairement depuis le début de ce chapitre que Li Chao n'aime pas la scène Metal chinoise. Rares sont les groupes qui trouvent grâce à ses yeux, Dying from Sorrow, Yn Gyzarm et quelques projets de Mongolie-Intérieure¹⁹⁴. De nombreux conflits sont perceptibles, notamment avec son ancien groupe Evilthorn et Ritual Day, son avis sur Black Kirin est lié au discours même du groupe :

« C'est comme, j'ai rencontré un mec, de l'Ouest de la Chine. Qui est venu me voir, et on discutait et il me disait qu'il haïssait les Japonais, qui haïssait l'histoire européenne. Mais c'est putain de stupide. Pendant la guerre les Japonais ont peut-être tué des Chinois, mais il n'y a pas eu de combat réellement. Il y avait trois mecs avec des flingues qui tuaient pour rien, mais ce n'est pas le peuple Japonais. J'ai écrit un morceau pour Evilthorn, 'Lewd Massacre'¹⁹⁵, je crois que c'est la pire erreur de ma vie. C'est pour ça que je

194. La Mongolie-Intérieure est la partie chinoise de la Mongolie, il s'agit d'une région autonome née après la Seconde Guerre Mondiale, en 1949, lorsque le Parti révolutionnaire du peuple de Mongolie-Intérieure et le Parti communiste chinois (PCC) fusionnent. Il s'agit officiellement de la Chine mais cette précision vient du fait que pour Li Chao les groupes qu'ils aiment et qui viennent de Mongolie-Intérieure revendiquent leur culture mongole, et non pas chinoise.

195. Je n'ai malheureusement pas réussi à trouver les paroles. Li Chao ne les ayant plus non plus, le titre fait référence au Massacre de Nankin, tout comme le second album de Black Kirin sorti en 2017. Au vu des paroles

déteste Black Kirin, c'est juste une réaction de gamins. »

Pour Li Chao, Black Kirin ressemble trop, beaucoup trop à ce qu'était Evilthorn et ce qu'ils auraient pu devenir.

Dans les pages précédentes, nous avons pu voir qu'il s'agit d'un souci de conception du Metal, qui n'est pas fait avec le « cœur ». Alors comment lui s'est-il construit en tant que metalleux mais aussi musicien, comment ce conflit est né et quels sont les enjeux qui en découlent ? Comme souvent pour répondre à ce genre de questions ils faut remonter à l'instant où Li Chao a découvert le Metal. C'est avec Tang Dyntasy et leur album « A Dream Return to Tang Dynasty », qu'il fit son entrée dans le Metal – il s'agit d'ailleurs du seul album qu'il a aimé du groupe, trouvant la suite trop « pop » et « rock ». Alors que la Chine voit sa scène Death Metal exploser, les groupes et les sorties se multipliant, Li Chao découvre le Black Metal, événement déclencheur de ce qu'il est aujourd'hui :

« C'est une histoire intéressante. J'adore le Black Metal. La première fois que j'ai écouté du Black Metal, je savais pas ce que c'était. Je me suis dit : « Wow ! qu'est-ce que c'est ? ». Je pensais que c'était du Death Metal, à ce moment en Chine on savait pas ce qu'était le Black Metal, c'était juste du Death Metal. Du Death Metal sombre mais du Death Metal. J'ai aimé, le chant wow, vraiment impressionnant. J'ai commencé à lire les paroles mais je n'ai pas vraiment aimé les paroles. »

Il n'est pas question seulement du passé, Li Chao explique dès le début qu'il adore le Black Metal, son désamour est vraiment lié à ce qui se fait dans la scène Metal chinoise à ce niveau-là. Par ailleurs, lors de sa découverte, il connaissait déjà le Death Metal et les codes musicaux du Metal Extrême, car même s'il ne savait pas que c'était du Death Metal, il l'a analysé comme une musique extrême, du « Death Metal sombre ». Les paroles liées au satanisme, à l'ésotérisme et à la religion ne sont rien pour lui, le satanisme n'est qu'une religion parmi tant d'autres :

« Les paroles sont super importantes. Surtout en chinois. Vous en Occident, vous avez beaucoup de mots, mais nous on peut changer les caractères de place pour changer les phrases et dire autre chose. En général elles ne sont pas profondes. Quand je vois des mecs qui disent avoir fait des études sortir des textes, je me demande pourquoi ils ont fait des études. Ou même pour les écrire en anglais. Pour moi, c'est Ululate qui a les meilleurs textes. Il parle des rites

déjà citées d'Evilthorn, on imagine sans mal la portée de celles-ci.

sociaux, des problèmes de la vie, de ce qui est vrai. Il ne montre pas une image lisse. »

Dans son analyse de l'importance des textes il semble plus proche de l'esprit « punk » du Black Metal que de sa facette satanique.

*« Fou en captivité, dans les difficultés
Le désir devient peine,
Les sceptiques crient et les cyniques ricanent,
Quels sont les billets pour vous aider à entrer en enfer*

*Mais Mr. Big fait face¹⁹⁶
Une nouvelle série d'exécutions se dessine*

*Le meurtre a mis un manteau, des armes bien cachées
Tu as pris le mauvais chemin
Oublie le visage de l'ennemi
L'ennemi se rapproche
La main du drame se tend
Il a pris a une nouvelle invitation
Une invitation de 1951*

*Un couteau traîne
Saisis l'opportunité
L'intérieur de cette plaie d'une autre ère
Le sang matérialiste s'épand
Grandissant de jour en jour
Es-tu conscient de ce qui t'arrive?
Ce sont peut-être la conspiration et l'amour*

*Soleil couchant brille de la lumière de la nation rouge-sang
Il ne mourra pas en paix*

*Toutes les chaînes qui te sont offertes ou que tu te mets à toi même
Se transforment en collier brillant*

196. Mr Big est aussi une façon de qualifier les « grands criminels ».

J'entends le hurlement du silence

J'espère que les gens ne resteront pas toujours silencieux »¹⁹⁷

- Morceau : "Not Always Be Silent" de l'album « Back to Cannibal World », Ululate, 2015

Sans se lancer dans l'analyse littéraire des paroles du morceau, on retrouve comme le soulignait Li Chao des thèmes sociaux et historiques. Ululate fait appel à des événements historiques comme l'invitation de 1951 qui fait référence à l'invasion du Tibet par les troupes chinoises. Il signifie que la Chine a de nouveau pris le chemin des armes pour défendre un modèle qu'il qualifie de consumériste et matérialiste, dirigé par Mr Big, autrement dit par des criminels. Le rouge du drapeau n'est plus celui du sang des ouvriers qui se battent pour plus de liberté : ils se font écraser par ceux qui le portent, leur sang imbibe le drapeau qu'ils défendaient. Le matérialisme brille de mille feux, comme autant de chaînes, mises par les autres puis que tu as accepté de porter car elles brillent en société. Ce sont des objets rituels symboles de réussite sociale :

« Les objets rituels servent le rite, la relation. Le plaisir de la consommation de ces objets de luxe s'exprime à travers le rite, car on ne le consomme pas de manière individuelle. L'accent sur l'avoir est fondamental, mais il est englobé sous la relation, et en même temps il a de la valeur parce qu'il est le signe de la relation à l'autre. » (2001 – p. 269/270)

Catherine Capdeville-Zeng exprime à travers cette analyse d'un morceau de He Yong¹⁹⁸ la puissance symbolique de la consommation, comme marqueur social par apport à l'autre, la marque de la réussite. Alors que Lin Yue ¹⁹⁹ dans Ululate ne voit plus le fait de consommer comme un honneur mais comme une obligation. La consommation, comme le bonheur abordé par Li Chao reste un marqueur social, mais ces marqueurs enchaînent les hommes. Pour reprendre Catherine Capdeville-Zeng, la consommation des objets de luxe n'englobent plus

197. La traduction des paroles a été faite à partir de la retranscription en anglais de celle-ci dans le livret du CD, sorti en 2015 sur le label espagnol Xtream Music.

198. He Yong 何勇 est un musicien chinois né en 1969, actif dans les années 1980 /1990, il fait parti avec Cui Jian des pionniers du Rock chinois. Son style plus « punk » a fait de lui une figure controversée. Il n'a sorti qu'un album en 1994 intitulé « 垃圾场 », en pinyin « Lājīchǎng » et sa traduction officielle en anglais est « Garbage Dump ».

199. Lin Yue 林粤 connu sous le pseudo Spectre est le multi-instrumentiste qui officie sous Ululate. Il s'agit d'un *one-man band*.

les relations elles les enchaînent. « *Ses métamorphoses sont « contre nature », elles interrompent le processus de « normalisation »* (Dick Hebdige, 1979). Dans He Yong et Ululate, les objets du rite de consommation n'ont pas la même valeur symbolique, la consommation pour le premier est une libération après la fin du spectre maoïste sur la vie sociale chinoise, alors que pour Lin Yue, cette consommation est la nouvelle méthode pour enfermer les esprits :

« dans la pratique, les objets deviennent signes et les signes deviennent objets, une seconde nature se substitue à la première » (Lefebvre, 1968) il y a toujours des « conflits, contestations qui empêchent le bouclage » entre les signes et les objets, entre production et reproduction. » (Dick Hebdige, 1979 – p. 20)

Interprétation, réinterprétation et sens « officiel » cohabitent. Dans la pratique, le sens donné aux objets rituels dépendra de la personne, de sa culture et du contexte dans lequel le sens est donné. En 2015 He Yong aurait peut-être donné une vision similaire à celle de Lin Yue.

Les paroles de "Not Always Be Silent" d'Ululate recourent de nombreux aspects déjà abordés par Li Chao « *Ce sont peut-être la conspiration et l'amour* » qui est très similaire à la dictature du bonheur décrite dans les pages précédentes. Le silence pour ne pas « disparaître » lorsque l'on émet un avis différent de l'officiel. Lors de l'écriture de *Rites et Rock à Pékin : Tradition et modernité de la musique rock dans la société chinoise*, He Yong pose un regard négatif, mais le contexte socio-historique d'alors amoindrit l'impact social que son discours aurait pu avoir :

« Décrire le monde d'un point de vue entièrement négatif a un aspect politique évident, on aurait eu un aspect contestataire si la Chine avait encore été située dans une période où la politique dominait les pensées comme pendant la Révolution culturelle. Il était alors interdit de proférer des idées négatives sur la société Chine qui était supposée avoir réalisé le paradis communiste sur terre. L'enregistrement de cette chanson et sa publication montrent combien les limites du possible et de l'interdit ont reculé » (Catherine Capdeville-Zeng, 2001 – p. 273)

He Yong avait-il perçu la future dérive autoritaire de la Chine, le retour de l'interdit des idées négatives ? Ou bien était-il encore empreint de l'atmosphère destructrice de la Révolution culturelle ? Si ses paroles avaient moins d'impact lorsque la Chine commençait à se libérer, pour Li Chao, cette « dictature du bonheur » est de retour accompagné de l'interdit. Il est interdit de critiquer les décisions politiques, de critiquer le concept de bonheur, de décrire le

négatif, sous peine de « disparaître ». C'est ce qui est arrivé à Peng Pei, batteur de Speak Chinese Or Die, de The Illusion of Dawn et aussi membre live d'Ululate. C'est Ben, chanteur du premier groupe qui m'a annoncé la nouvelle :

« Notre batteur est en taule, ça fait déjà six mois. On sait pas trop pourquoi, si tu veux y a un groupe, un ancien groupe chinois d'il y a vingt ans, qui a demandé l'asile politique en Suède, y a longtemps. Ils continuent de faire de la musique et ils font de la musique anti-gouvernement. Et lui il a juste reposté dans un groupe Wechat, et il s'est fait arrêter, ça fait six mois. Ils sont venus chez lui, ils ont chopé tout son ordi. C'était un peu le stress pendant pas mal de temps. Pour tous les groupes, il a trois groupes. On en sait pas plus, il a toujours pas été jugé. Il risque de un à trois ans, pour avoir posté une vidéo, qui est même pas de lui en fait. C'est chaud en ce moment, en plus à Wuhan on a les jeux olympiques militaires, donc ils scrutent les réseaux sociaux. Le mec du groupe Wechat lui a pris un mois, sachant que quand tu ouvres un groupe Wechat... je sais pas moi je créé un groupe Wechat « Digou »²⁰⁰ par exemple il suffit qu'un mec mette une merde dedans, c'est moi qui suis responsable. Lui s'est pris un mois et il est sorti déjà. »

Dans les années 1980 / 1990, l'influence de Mao est encore bien présente, empêchant « toujours une conscience de l'individu libre » (C Capdeville-Zeng – p.266) ; aujourd'hui, la concentration des pouvoirs du président Xi Jinping, premier président à en avoir autant depuis Mao, crée de la même manière une atmosphère oppressante au niveau social. Ce n'est pas le seul à ressentir cette nouvelle domination : à l'instar de Lin Yue et Li Chao, Dryad, le chanteur de Bliss-Illusion, dresse un constat identique « *On n'est pas libre, ça me rend triste* ». Cette obligation d'être heureux afficher le bonheur est ressentie comme une pression sociale aussi forte que la présence de Mao dans la pensée sociale. Les limites du possible et de l'interdit sont de nouveau là. Ben, chanteur de Speak Chinese Or Die²⁰¹ m'expliquait que son premier album, « SCOD »²⁰² sorti en 2014 avait été pressé à la va-vite pour éviter les nouvelles lois, plus dures, qui allaient encadrer la sortie des produits culturels. C'est la raison pour laquelle il avait des défauts et que ce n'était pas l'*artwork* qu'ils voulaient à la base. Il est 200. C'est le nom de son second groupe. Il joue du Punk / Hardcore ultra-violent sur le thème des aliens

201. Speak Chinese or Die est un groupe de Grindcore / Hardcore / Crust chinois originaire du Wuhan. Le nom de leur groupe fait référence à « Speak English or Die », premier album du groupe de Crossover Thrash Metal américain, Stormtroopers of Death. Le groupe américain était composé de membre d'Anthrax et Nuclear Assault. Il s'agit d'un des pionniers du Thrash Crossover, un stylé mêlant Thrash Metal et Punk Hardcore.

202. Abréviation de Speak Chinese or Die.

alors aisé de comprendre la portée des paroles et la musique « evil » d'Ululate, et pourquoi elles revêtent cet aspect « politique évident » et « contestataire ».

Les thématiques abordées par les paroles de Lin Yue et le discours de Li Chao vont du vol à la consommation. Ce sont tous des événements (Paul Veyne ; 1971) et, à l'instar des objets rituels, ils sont libres d'interprétation.

C'est ainsi que se crée le morceau d'Ululate, son ressenti d'événements historiques précis est découpé pour en créer un morceau, la réalité de l'histoire se met au service du musicien qui crée un agrégat d'éléments historiques et de ressentis singuliers pour créer une interaction entre eux, mais aussi avec l'auditeur. C'est ce que recherche Li Chao dans le Metal, cette interaction entre musique « evil » et paroles aussi « evil » que la réalité qu'il perçoit en Chine. Ululate retranscrit ce cœur « evil » des Chinois dans une musique « evil » car faite avec le « cœur ». *« Il parle des rites sociaux, des problèmes de la vie, de ce qui est vrai. Il ne montre pas une image lisse »*. Autrement dit, il ne se contente du « bonheur » imposé ou du divertissement que peut apporter le Metal :

« Ils ne sonnent pas « evil », ils sont comme tous ces groupes d'idoles interchangeables. [...] Par exemple Ritual Day, ce n'est pas du Black Metal, c'est du Black Death Mélodique, ça parle du bouddhisme, c'est bien de parler du bouddhisme, ou du taoïsme, mais pas comme ça, ils parlent des divinités. Ces divinités qui récompensent l'Homme bon, mais ce n'est pas ça la réalité. La réalité c'est les démons qui n'en ont rien à foutre de toi ou qui veulent détruire. Ces moments de bonheurs, faut pas croire que ce sont les Dieux bons, ce sont les démons pour qu'après tu souffres encore plus. Et tout ce maquillage ces costumes ça ne sert à rien, ce n'est pas ça qui fera que tu es plus « evil ». »

Même si on retombe sur le concept de « evil », il nous explique que chercher à tout prix à paraître « evil » ne les aidera pas à le devenir. Tout comme Theodor W. Adorno lorsqu'il parle de la nouvelle musique, Li Chao considère que le Black Metal chinois sera authentique au moment où il sera : *« libéré de l'idée d'authenticité même, de l'être-ainsi-et-pas-autrement. »* (1962 – p. 220). Autrement dit, le Black Metal chinois sera « evil » le jour où il arrêtera de chercher à tout prix à en avoir l'apparence.

Dans cette discussion il était aussi question de la rencontre de Li Chao avec le Black Metal et le Metal extrême chinois dans son ensemble, Ululate et Ritual Day étant les deux premiers groupes de Black Metal chinois. Il a rencontré ce qu'il recherchait, puis ce qu'il allait honnir. Il cherche quelque chose qui n'est pas « interchangeable », autrement dit quelque chose avec un « paysage sonore » unique comme il l'explique en prenant pour exemples ses projets :

« Enmity sonne comme Enmity, Zaliva-D sonne comme Zaliva-D. Tu n'as pas besoin des instruments du Metal pour sonner « Evil » »

Encore une fois, il ne prend pas Evilthorn comme exemple puisqu'il le considère comme faisant partie de ces groupes interchangeables. Il y a plusieurs raisons qui font que, pour lui, un groupe et/ou un musicien est interchangeable :

« Je sais jouer de la guitare, pour moi c'est important de savoir jouer et connaître la guitare, pour moi c'est vraiment très différent. Tu sais dans Zaliva-D et peut-être dans Evilthorn, il y a beaucoup d'albums où il n'y a pas de guitare mais je n'aime pas les groupes chinois qui ne sont pas professionnels, je déteste vraiment ça. Je n'ai pas eu de contact avec le guitariste d'Evilthorn pendant des années, puis quand je suis revenu c'était toujours aussi mauvais. Il ne pratique jamais de son instrument, jamais. Le bassiste non plus n'est pas très bon, le batteur je ne sais pas. Beaucoup de groupes chinois jouent pendant deux ou trois ans mais ne pratiquent pas avant d'aller jouer sur scène. Ils s'y prennent vraiment à la dernière minute, juste avant le concert. En t'y prenant aussi tard tu ne peux pas faire quelque chose de bien. Je déteste ceux qui font ça et encore plus quand ils ne pratiquent pas chez eux. Evilthorn fait partie de ces groupes-là, qui ne prennent pas le temps. Depuis 2009 rien n'a changé. Le batteur m'a appelé pour reformer le groupe car des gens ont demandé qu'on revienne. Car faire un groupe n'est vraiment pas facile. Je suis revenu dans le groupe, mais chacun était de son côté, il n'y avait pas d'esprit de groupe. Quand tu demandais pourquoi ils n'avaient pas fait un autre groupe, avec un autre nom : ils n'avaient juste pas envie de reprendre du début... Je leur ai dit « ok je reviens » sauver le groupe, et surtout sauver le nom. »

L'avenir lui donna raison. Evilthorn n'est qu'un nom sous lequel les musiciens sont interchangeables : il ne reste à l'heure actuelle aucun membres fondateurs du groupe. Seul Zhai Xiaojun est un membre permanent, et il n'est arrivé (à la basse) au sein de la formation qu'en 2003, soit deux ans après sa création.

Mais alors, comment expliquer que Ritual Day, créé un an plus tôt et ayant également eu une place de groupe culte²⁰³ dans la scène chinoise joua au Wacken, tandis qu'Evilthorn continue

203. Ululate, bien qu'ayant été un des deux pionniers du Black Metal en Chine, a stoppé ses activités pendant presque dix ans. Treize ans se sont écoulés entre le premier album et le second en 2015. Même si Ritual Day a sorti son premier album en 2003 et son second en 2017, le groupe est resté en activité et a sorti des EPs, album live, *split* etc... Ululate n'a donc jamais été considéré comme un projet culte car bien trop *underground*.

d'écumer les petites salles de Pékin ? Li Chao donne aussi la réponse : « *Je leur ai dit « ok je reviens » sauver le groupe, et surtout sauver le nom* ». Il est conscient de son rôle, de la place qu'il a occupée et occupe encore dans la scène Black Metal. Ce n'est pas un hasard si c'est la première démo et le premier EP qui sont les plus connus dans la scène Black Metal chinoise : c'est parce qu'à ce moment, Li Chao avait une place prédominante dans le groupe. C'est donc la démarche et la façon de faire des musiciens qui les rend interchangeable. C'est ce qu'a fait Zhai Xiaojun, garder le nom d'Evilthorn et capitaliser sur sa renommée passée. Pour Marcel Granet :

« On ne peut arriver à s'exprimer qu'après un apprentissage où l'on s'est entraîné à employer, dans leur pleine efficacité, non seulement des formules proverbiales, mais encore des rythmes consacrés. » (1934 – p.69)

Pour jouer du Metal, il faut apprendre, s'entraîner et comprendre ce que l'on joue pour atteindre la pleine efficacité et ainsi être « evil » car au final, comme il le souligne : « *T'as pas besoin des instruments du Metal pour sonner « Evil* ». » On a besoin de la connaissance, alors que le batteur « *ne perd-il point son temps à chercher des gens de talents pour l'aider ; il lui suffit d'appliquer les lois conçues pour la moyenne des cas.* » (p.382) il est allé au plus efficace en faisant appel une nouvelle fois à Li Chao faisant ainsi appel à la « *règle du rendement* » (p.382) c'est à dire le plus efficace avec le moins d'efforts. Li Chao aime avant tout la musique sombre dans son ensemble :

« *C'est pas comme écrire des trucs Country / Southern Rock à la Leonard Cohen, où c'est vraiment sombre.* »

Le Black Metal reste un de ses genres favoris, mais une forme de Black Metal, novateur et personnel :

« *J'ai fait du Black Metal, j'aime Satyricon, j'aime Dodheimsgard, ils ont écrit le futur, ils ont écrit quelque chose, il ont créé un style, un son, un futur pour la musique. Ils ont ajouté des touches industrielles, des textures. Tu sais, la première fois que j'ai écouté, j'ai compris que c'était de la musique occidentale mais pas juste occidentale. C'était quelque chose de lointain, pas un simple truc qui venait d'Orient ou de l'Occident, quelque chose de différent. Le plus important c'était que cette musique n'était pas stéréotypée.* »

Il exprime sa volonté qu'un groupe ne sonne pas comme quelque chose qui existe. Un groupe

peut sonner « occidental » ou « oriental », mais il doit avant tout sonner comme une entité à part entière, personnelle et singulière. Il va plus loin que le simple aspect Black Metal de la musique : pour lui Satyricon et Dodheimsgard, ont écrit quelque chose qui transcende le clivage stylistique de la musique. Ces deux groupes ont écrit quelque chose qui n'existait pas dans le Black Metal, le Metal ou ailleurs. Les écouter c'est écouter « quelque chose de lointain ». Frédéric Martin explicite ce lointain :

« Il fut l'emblème de l'aigreur aux beaux jours de la Sombre Aventure, et dont la particularité fut d'avoir un bassiste qu'on entendait (en l'occurrence Fenriz²⁰⁴!), comme dans la cold wave²⁰⁵ façon Joy Division²⁰⁶, et qui ne se contentait pas de répéter le lead guitare. Aujourd'hui recensé dans l'écurie Moonfog, sous l'appellation DHG, ils sont passés du Black affreusement pur à une écriture expérimentale mariant samples, bruits et instruments acoustiques, et ne semblent pas mollir quant à la profusion des idées et la perfection de la réalisation de chœurs, ainsi que le démontre leur dernier album – malgré de vives critiques sur leur évolution, liée au départ de membres importants. » (2009 – p. 98)

On retrouve dans cette description du groupe, tous les éléments qui font d'un groupe de Black Metal un bon groupe de Black Metal selon Li Chao : « créations » et « innovation », d'autant plus que l'évolution musicale du groupe fait écho à la sienne, passant d'un Black Metal classique et « *affreusement pur* » avec Evilthorn et d'une Dark Ambient / Depressive Black malsain avec Enmity « à une écriture expérimentale mariant samples, bruits » éléments électroniques, bruitistes et ritualistes sur Zaliva-D.

Li Chao est passé d'un Black Metal à la norvégienne, à l'expérimentation. Il a étudié la musique, qu'elle soit chinoise ou Metal. Il a travaillé, évolué, il s'est construit en tant que metalleux mais surtout en tant que musicien, et c'est ce parcours qui a rendu la musique d'Enmity et de Zaliva-D aussi unique ; le Black Metal des débuts d'Evilthorn est lui aussi devenu culte de par son statut de pionnier du Black Metal avec Ritual Day et Ululate, mais

204. Fenriz est un multi-instrumentiste norvégien, connu pour être un des membres fondateurs de Darkthrone, pilier du Black Metal. Il a officié dans Dodheimsgard de 1994 à 1995 au chant et à la basse, et a enregistré avec eux deux démos en 1994 et 1995 mais aussi l'album « Kronet til konge » sorti en 1995.

205. La Cold Wave est un mouvement musical né en France et en Belgique dans les années 1970. Issu de la scène Post-Punk et New Wave, elle se caractérise par son côté minimaliste et froid. Dead Can Dance, The Cure, Trisomie 21 ou encore Marquis de Sade sont des groupes issus de la scène Cold Wave.

206. Joy Division est un groupe de Post-Punk anglais pionnier de la Cold Wave et du Rock Gothique. Créé en 1976, le groupe s'arrête en 1980 après le suicide de Ian Curtis, chanteur et figure incontournable du mouvement. Ils ont sorti seulement deux albums, « Unknown Pleasures » (1979) et « Closer » (1980).

aussi grâce à la présence de Li Chao et d'une période « Li Chao » pour Evilthorn. C'est ce que l'on constate lors que je demande au bassiste et au graphiste et manager de Ritual Day quel est leur groupe de Metal chinois préféré :

- Pei Lei : « *Evilthorn, les premiers.* »
- Wu Zakk : « *Quand Li Chao était chanteur, c'était plus morbide, plus sombre. Maintenant c'est juste satanique [...].* »

Cette notion de période au sein de la culture Rock et Metal en général est omniprésente, dans les conversations il n'est pas rare d'entendre la question « *Quelle période tu préfères ?* ». Cette idée de période se réfère le plus souvent à des changements de style comme la période Black Metal d'Ulver²⁰⁷, la période Black Metal de Behemoth²⁰⁸ mais aussi à des changements importants dans les membres du groupe : la période avec Dead au chant pour Mayhem, celle de Paul Di'Anno²⁰⁹ pour Iron Maiden ou encore Bon Scott pour AC/DC. Parler de période pour les groupes c'est mettre en avant un moment de ce groupe, où il avait quelque chose qui le faisait sortir du lot au sein même de son histoire intrinsèque. La période « Dead » de Mayhem est considérée pour beaucoup comme ce que Mayhem a sorti de mieux en terme de Black Metal, l'album *Live in Leipzig*, est devenu une pierre angulaire de la culture Black Metal²¹⁰. Pour Pei Lei et Wu Zakk il existe donc une période « Li Chao » où Evilthorn était au plus haut car leur musique était « *plus morbide, plus sombre* » alors que « *Maintenant c'est juste satanique* », autrement dit c'est juste un groupe de Black Metal comme un autre qui n'a rien de particulier. . C'est cette façon de procéder, de créer qui a fait que ces projets sont devenus cultes en Chine mais aussi à l'étranger car il se dégage de ses compositions cette atmosphère « morbide » et « sombre » qu'il est le seul à pouvoir créer et qui fait ressortir une

207. Ulver est un groupe de Black Metal aux influences folkloriques et païennes créé en 1993 après trois albums connus sous le nom « The Trilogie: Three Journeys Through the Norwegian Netherworld » (nom du coffret qui regroupe ces trois albums) le groupe change complètement de style pour partir explorer et expérimenter la musique Ambient, Trip-Hop et électronique.

208. Si aujourd'hui le groupe est surtout connu pour sa période Black Death Metal et Blackened Death Metal, à l'origine ils pratiquaient un Black Metal dans la droite lignée de la scène Black metal norvégienne, pochettes en noir et blanc, *corpse paint* et musique froide et *raw*. Ils ont par la suite sorti Grom en 1996 qui propose des sonorités plus païennes sans pour autant quitter « l'esprit » Black Metal norvégien. C'est avec « Satanica » (1999), « Thelema.6 » (2000) et « Zos Kia Cultus » (2002) que le groupe trouvera ce mélange entre Black Metal et Death Metal qui va le rendre célèbre.

209. Il a été chanteur sur les deux premiers albums d'Iron Maiden à savoir l'album éponyme sorti en 1980 et Killers sorti l'année suivante.

210. La version allemande du magazine Rock Hard l'a inclus en 2009 dans les 250 albums de Black qu'il faut connaître.

période. Pour Dani Li qui a sorti la première démo d'Evilthorn, les débuts du groupe étaient ce qu'ils ont fait de mieux et parle lui aussi de la musique du groupe au passé :

« Evilthorn, la musique était excellente. Ça parlait de la Chine, ça revendiquait une identité chinoise, Han chinois surtout, et de la lutte contre l'impérialisme japonais. Mais c'était vraiment de la bonne musique. Je préférerais revenir à l'impérialisme japonais mais la musique est bonne, je pense que pour les chinois et moi la politique est pas importante dans la musique et surtout quand tu tiens un label en Chine. Tu dois promouvoir tout ce qui est de la bonne musique. Tu dois juste t'intéresser au groupe et à sa musique. »

C'est cette démarche de Li Chao qui place le fait de créer comme but ultime de toute musique, de tout groupe qui a fait naître le conflit avec la scène extrême chinoise qu'il considère comme non-créative. Revenons sur ce passage, cité au début de ce chapitre :

« Créer... créer c'est un gros, gros challenge. Pour moi, créer un morceau ce n'est pas copier un groupe et c'est vraiment dur. Beaucoup de groupes sont créatifs, mais spécialement en Chine car ils sont jeunes et que la scène Metal est jeune, ils ne sont pas créatifs, ils font ce que font leurs idoles. Ce que font les groupes qu'ils aiment. Ce n'est pas différent, c'est la même guitare, les mêmes compositions. Ils ont besoin de temps. Quand j'étais avec mon groupe, mes partenaires disaient « Tu connais ce groupe ? On doit faire pareil » et c'est bon, le groupe est lancé. C'est typique de la façon de faire des Chinois. »

Le parallèle avec Goûte du Cadavre dont nous parlions est aisé, mais ce n'est pas le seul, et nous pouvons nous permettre d'aller plus loin. Evilthorn fait partie des groupes dont parle Li Chao dans la citation ci-dessus. Il ne faudrait pas penser que c'est uniquement dans la scène Black Metal que cette pratique est répandue. Ancestor, groupe de Thrash Metal revendique ouvertement faire du « Teutonic Thrash Metal », directement inspiré des groupes culte de la scène Thrash Metal allemande des années 1980 tel que Kreator, Sodom et Protector. R. Murray Schafer nous donne une autre explication que celle de la copie et du manque d'originalité avancées par Li Chao. En utilisant comme exemple le voyage en Europe du compositeur anglais Charles Burney (1776 – p. 20) l'auteur offre une autre réponse à la question : pourquoi les chinois font "le même" Metal que les occidentaux ? Même Metal dans le sens où, pour Li Chao ils font « *pareil que leurs idoles* ». L'intérêt majeur de faire le « même » Metal c'est que « ... ce genre de musique, écrit-il, [...] distrait les habitants d'une

ville entière, sans qu'ils aient à se rendre dans un endroit précis pour l'entendre. ». Autrement dit, et adapté à notre réflexion, faire du Metal dans la veine occidentale en Chine permet aux metalleux chinois d'avoir accès en live à des sonorités qu'ils n'ont pu entendre que sur les albums des groupes occidentaux.

Par ailleurs, même si Li Chao considère que cela vient du fait que la scène est jeune, la scène Metal chinoise n'est pas la seule à copier et à faire la même chose que d'autres groupes. La scène occidentale, sud-américaine regorge de groupes plus semblables les uns que les autres. La Chine n'a pas l'exclusivité de la copie, dès qu'un groupe aux sonorités originales parvient à acquérir une certaine renommée, les facilités offertes par la technologie font qu'une multitude de groupes sortent sur la même thématique, ou le même style. En Chine, la scène Metal est bien moins dense, il y a moins de groupes²¹¹ et de ce fait on voit plus rapidement ce genre d'épiphénomènes.

La scène Metal chinoise n'est pas la seule à voir les groupes copier, mais Li Chao y voit un trait caractéristique de la pensée chinoise, et ce n'est pas Marcel Granet qui va le contredire : « *Il n'y a pas à décider : en fait, le goût des formules toutes faites n'est que l'un des aspect d'une adhésion générale à une morale conformiste.* » (1934 – p.63). Les groupes font ce qu'ils considèrent comme un « idéal type » de ce « style » ; pour Li Chao c'est simplement « *typique de la façon de faire des Chinois.* » Cette simple phrase renvoie à la préface de L. Vandermeersch sur *La pensée chinoise* qui écrit : « *la pensée chinoise ne s'exprimant à l'époque que dans des textes totalement impersonnels, elle n'est saisissable que dans des traits généraux de mentalité où se sont fondues les psychologies individuelles.* ». On voit à travers l'attitude, la façon de penser de Li Chao, un refus de cette pensée « impersonnelle » qui favorise la copie et qui crée une scène qui ne laisse pas de place aux « *psychologies individuelles* », c'est à dire à des façons de créer et d'appréhender le Metal différemment. Il conteste, revendiquant son individualité en étant contre cette façon de faire : « *C'est juste la mienne* ». C'est sa façon de faire, sa démarche, sa façon d'être. C'est cela qui le construit en tant que Li Chao.

« Nous habitons des cartes mentales de façon toute aussi définitive que nous habitons le monde « réel » : elles nous « pensent » tout autant que nous les

211. Le site *Encyclopedia Metallum : The Metal Archives* référence, au 15 août 2019, 306 groupes de Metal en Chine contre 5 139 pour la seule France. Il faut certes prendre en considération le caractère participatif du site et le fait que chaque proposition est soumise à un membre du site, qui valide ou non son intégration dans les archives. Le site ne référence pas, par exemple, les groupes trop Post-Hardcore, Metalcore, Blackgaze etc. mais il en va de même pour tous les pays. Il permet tout de même de donner à voir la proportion et la différence qui existe entre la France et la Chine au niveau du nombre de groupes. Libre alors à chacun d'imaginer ce qu'il en est au niveau européen.

« pensons » nous-mêmes et, en soi, cela est tout à fait « naturel ». » (Dick Hebdige, 1979 – p. 17)

C'est à travers les conséquences de cette façon de penser qu'il va être défini, c'est parce qu'il pense ainsi qu'il a créé Zaliva-D et que par conséquence, aujourd'hui, certains membres de la scène chinoise comme Zakk Wu – graphiste et manager de Ritual Day et Dream Spirit – le qualifient de « simple DJ ». Li Chao en est conscient :

« Je connais d'autres mecs de la scène Metal chinoise qui ont un avis complètement différent du mien. Beaucoup de gens de la scène Metal ne pensent pas comme moi et c'est très difficile de travailler avec eux. Je pense que les musiciens s'en fichent de mon avis, pour eux je fais juste de la musique électronique, on n'a pas de contact. »

Li Chao devient un prisme pour confronter la mentalité collective qui existe dans le Black Metal avec son comportement individuel. À travers sa place et sa vision, la scène Metal chinoise n'est plus un bloc uni et indivisible où seule la parole de certains fait sens et loi. Les idéologies, les codes qui en découlent se confrontent et se rendent poreux à l'œil du chercheur :

« Tout signe est soumis à un critère d'évaluation idéologique : « Le domaine de l'idéologie coïncide avec celui des signes. Ils se correspondent mutuellement. Là où se trouve le signe, on trouve aussi, l'idéologie. Tout ce qui est idéologique possède une valeur sémiotique » (Bakhtine, 1977)

« Pour mettre à jour la dimension idéologique des signes, nous devons tout d'abord essayer de décrypter les codes à travers lesquels le sens s'organise. Les codes « connotatifs » sont particulièrement importants. Comme l'explique Stuart Hall, ils « retrouvent la façade de la vie sociale et la rendent catégorisable, intelligible, signifiante » (Hall, 1977) ? Hall décrit ces codes comme des « cartes du sens » qui sont le produit d'une nécessaire sélection. » (Dick Hebdige, 1979 – p. 17)

Les groupes sont des signes de l'idéologie ou des idéologies des membres qui le composent²¹². Si Enmity et Zaliva-D sont tels qu'ils sont, c'est parce qu'ils sont le fruit du parcours de Li Chao. S'il a quitté Evilthorn, c'était justement parce que l'idéologie ne lui

212. Voir chapitre III.

convenait pas, il ne voulait pas faire la même chose que d'autres groupes. Comprendre la dimension idéologique de la musique de Li Chao, c'est comprendre l'idéologie à laquelle il adhère ou pas. La musique est significative des idéologies, mais elle est un signe, et à travers elle, à travers ce qu'elle signifie on accède à la « *carte du sens* », qui nous permet de rendre à la musique son aspect « *catégorisable, intelligible, signifiante* ».

« Tous les groupes rock chinois, qu'ils soient "holistes", "impériaux" ou "ouverts", ne se suffisent jamais à eux-mêmes, ils sont toujours reliés par 'l'ouverture' à d'autres. Le 'groupe ouvert' est aussi un tout partiel, un intermédiaire possible mais non obligatoire, entre l'individu et la société. »
(Catherine Capdeville-Zeng, 2001 – p. 173)

L'histoire et l'influence de Li Chao font que, même exclu socialement par certains groupes, il n'en reste pas moins lié à la scène Metal et Metal Extrême chinoise. Ce sont les « autres » qui ont rendu culte l'album « WuYuan », même s'il ne le comprend pas et refuse cet honneur, la décision ne lui appartient pas. Il aura beau continuer à s'exclure aussi de lui-même, il garde des liens indéfectibles avec certains acteurs de la scène chinoise : son meilleur ami est Lin Yue d'Ululate et un autre de ses amis est Ruò Tán. Il a d'ailleurs réactivé son projet solo de Black Metal Harrfluss pour participer au *split* « 东方幽魂故事 » (Oriental Ghost Story) sorti en 2017. Nous pourrions penser que cette participation exceptionnelle et son désamour ouvertement revendiqué pour la scène Black Metal chinoise feraient qu'il tomberait dans l'oubli, laissant juste ses projets vivre seuls, mais non : on retrouve le nom de Li Chao dans les remerciements dans « 往生 / 惡業 » (Past / Evil) premier album d'IbexMoon, sorti en 2019. Ses liens et son influence sont toujours actuels sur la scène Black Metal.

Li Chao a laissé son empreinte, des signes dans la scène Metal, qui ont fait son histoire. Elle n'est pas aussi grandiose et lumineuse que celle de Tang Dynasty, premier groupe de Metal. Mais au même titre qu'Ululate et Ritual Day, il a commencé à écrire celle de la sous-culture Metal Extrême. Le chemin qu'il a choisi par la suite l'a fait entrer en conflit, les valeurs portées par la majorité de la scène ne lui convenant plus. Pour lui, ils ne comprenaient pas la musique Metal et chinoise tout en voulant faire la même chose que leurs idoles, ils voulaient s'inscrire dans la tradition musicale du Metal, mais ils n'en comprenaient pas les enjeux. Catherine Capdeville-Zeng nous explique que :

« La nouvelle musique chinoise, tout en essayant un retour vers une sinisation après l'épisode communiste totalitaire, est aussi un dépassement de cette tradition. » (2001 – p. 330)

On retrouve au sein de la scène Metal ces deux aspects décrits pour le Rock, des groupes qui s'inscrivent dans la tradition de leur style de Metal et ceux qui cherchent à rendre leur musique plus « chinoise ». Le conflit idéologique qui oppose Li Chao à une partie de la scène Metal chinoise se retrouve dans cette volonté de dépasser la tradition, l'un en mélangeant avec le Metal occidental, l'autre en vidant les symboles traditionnels de leurs sens. Mais en les vidant de leur sens, Li Chao donne raison à Lefebvre (1968) : « *Nous sommes entourés de vide, mais un vide rempli de signes.* » Le vide que crée Li Chao offre une libre interprétation de sa musique mais aussi des émotions que sa musique fait naître, une interprétation qui peut être mystique ou historique, chinoise ou fantasma... car :

« Les objets choisis sont, de manière intrinsèque ou sous une forme adaptée, homologues aux préoccupations fondamentales, aux activités et à la conscience de soi collective de ladite sous-culture. Il s'agit d'« objets à travers lesquels (les adeptes de la sous-culture) peuvent voir reflétées et préservées leurs valeurs fondamentales » (Hall et al., 1976b). » (Dick Hebdige, 1979 – p.121).

Enmity, Evilthorn, Zaliva-D, sont tous porteurs de valeurs fondamentales, d'une certaine période de la vie de Li Chao. Tout comme lui, les groupes adoptent les codes « occidentaux » du Metal mais aussi les éléments et les codes de la culture chinoise qu'ils cherchent à transmettre, ou d'une facette en particulier avec des éléments mongols, hokkiens, bouddhistes, taoïstes etc. La charge symbolique et émotionnelle dépendra de l'utilisateur de ces codes et de ces symboles. Alors que pour Li Chao il faut passer par l'«évidage des symboles », pour la scène chinoise elle passe par le mélange et par une nouvelle charge émotionnelle et symbolique du Metal comme des parties chinoises. Pour lui, le mélange est un manque de créativité, mais il peut aussi être perçu comme une adaptation, une actualisation des « valeurs fondamentales ». Nous verrons dans un prochain chapitre que ces valeurs deviennent une actualisation des symboles pour Dream Spirit qui cherche à mettre en avant une musique chinoise plus actuelle, « non-historique » et inspirée du cinéma, ou alors mettre en avant la pensée bouddhiste pour Bliss-Illusion, ou alors préserver la pensée chinoise la plus ancienne pour Zuriaake.

La place occupée par Li Chao est complexe à définir, à la fois dans et hors de la scène Metal chinoise. Sa vision des choses est en conflit permanent avec le reste des acteurs – à de rares exceptions – elle pourrait mettre à mal une partie de ces derniers, qui ont réussi à se faire un nom, une place et à gagner de l'argent et/ou de la reconnaissance sociale. C'est grâce à cette façon de faire, dénoncée par Li Chao, que Ritual Day, Dream Spirit jouent en Occident lors

de festivals particulièrement importants, ou que Black Kirin commence à avoir de la renommée en Chine et à l'extérieur. Si sa parole trouvait un écho plus important, que les nouveaux groupes et le publics commençaient à adhérer à sa façon de penser, le statut de ces acteurs serait mis à mal, les valeurs de Li Chao ne donnant aucune légitimité à la place qu'ils occupent. Sans trop d'extrapolation ou d'imagination on peut aisément comprendre que s'il le désirait, Li Chao pourrait ébranler cela bien plus profondément, sa place en tant que pionnier du Black Metal et la résonance d'Enmity légitimant facilement son discours. L'image de Zakk Wu comme quoi il n'est « qu'un DJ » ne suffirait pas à discréditer sa parole. Cette réflexion a quelque chose de « rassurant » pour Zakk Wu : limiter Li Chao à ce simple aspect lui permet de ne pas prendre en compte son avis. Si l'on veut continuer, oui, Li Chao est un DJ mais il est aussi ce pionnier du Black Metal et le créateur d'Enmity, qui a offert au Metal chinois de nouvelles valeurs musicales et un dépassement des traditions.

Pour Li Chao, Enmity n'est, « qu'une larve » alors pourquoi « WuYuan » a-t-il une place aussi prépondérante pour de nombreux acteurs de la scène Metal chinoise ?

C. ENMITY : LA FASCINATION DES TÉNÈBRES

• L'ŒUVRE

« C'est vraiment un album charnière entre le Black et la Dark Ambient et c'est surtout un des seuls à avoir une ambiance flippante, car la plupart des trucs ambiants soi-disant scary ne le sont pas vraiment. Toute proportions gardées, j'ai cette même approche avec la musique, je privilégie l'ambiance délétère et morbide. »

Ces mots ne viennent ni de Ruò Tán, ni de Dani Li, ni d'aucun acteur de la scène Metal chinoise. Ils viennent de Maxime Taccardi²¹³ ; l'artiste français exprime en quelques mots le paysage sonore développé par Li Chao dans Enmity, mais aussi l'impact de l'album, qui ne se limite pas aux frontières de la Chine, ni même de l'Asie.

On peut légitimement se demander pourquoi Li Chao occupe une place si importante dans la scène Metal Chinoise, pourquoi la musique d'Enmity suscite autant de fascination depuis la

213. Maxime André Taccardi est à l'origine un dessinateur et illustrateur parisien, connu pour travailler autant au crayon qu'avec son propre sang. Il a plusieurs projets Black Metal et/ou Dark Ambient dont K.F.R qui a partagé un *split* avec Enmity comme expliqué au début de ce chapitre.

sortie de « WuYan » 巫怨 – suffisamment pour être encore réédité en CD, vinyle et cassette. D'autant plus que le vinyle est un format bien plus cher, surtout en Chine. Il faut se replacer dans le contexte de 2005 : le paysage sonore du Metal chinois était plus Heavy Metal et rares étaient les sorties extrêmes. Ululate, Evilthorn et Ritual Day avaient sorti quelques productions ; seuls ces derniers, à cette époque, tiraient leurs inspirations de la mythologie et la poésie ancienne chinoise. Enmity est arrivé, mélangeant le chant Dépressive Black avec de la musique Dark Ambient sans aucun instrument occidental, puisant dans les « cauchemars », les histoires de « fantômes » et « d'esprits », le tout enveloppé d'une « couleur » taoïste et bouddhiste. Ces éléments, accompagnés d'une construction musicale qui n'avait jamais été proposée, ont offert au public un « autre », qui résonna de sons uniques et incomparables :

« Lorsque les Maures attaquèrent les Castillans, en 1085, ils usaient de tambours africains que, jamais auparavant [...] on avait entendu en Europe. Le bruit terrifia les chrétiens... » (R. Murray Schafer, 1979 – p. 80)

C'est cette identité unique et inégalée qui a participé au fait qu'Enmity soit devenu un nom culte ; son côté novateur, singulier, qui marqua la scène. La musique revêt cet aspect terrifiant. Cette ambiance singulière marque les auditeurs de « WuYuan » qui font d'Enmity une icône, un symbole unique, il est la « *présence inquiétante de la différence* » (Dick Hebdige) :

« ... pour ceux qui les élèvent au statut d'icône, les emploient comme un langage ou un blasphème, ces objets deviennent les signes d'une identité proscrite, une source de valeur. » (1979 – p.6)

Enmity n'est plus la simple production musicale de Li Chao : son expression, son atmosphère sont devenues les signes d'une identité musicale proscrite, celle de la musique « sombre ». La démarche qui l'a poussé à créer cet unique album est devenue une source de valeur.

Les archétypes sonores ayant été vidés de leur sens religieux, ce blasphème permet à ceux qui écoutent Enmity de s'approprier cette musique – de façon positive ou négative – et ainsi de signifier et/ou resignifier ces archétypes sonores religieux. Pour actualiser et/ou resignifier, le processus commence par le blasphème social, en n'étant pas « heureux » et en créant une musique « sombre » qui vide de la religiosité les symboles : « *ils sont tout à la fois une expression d'impuissance et une espèce de pouvoir, le pouvoir de défigurer.* » (p.7).

Nous avons vu dans la partie sur le paysage sonore comment Li Chao crée sa propre identité sonore et comment Evilthorn, Zaliva-D et Enmity étaient liés entre eux par cette identité.²¹⁴

214. Nous développerons plus largement cette idée de « paysage sonore » dans le chapitre IV à travers d'autres

Ici, c'est Enmity qui nous intéresse tout particulièrement : comment et pourquoi « *un album charnière entre le Black et la Dark Ambient* » est devenu un album « mythique ».

Le mythe, en tant que récit, est enveloppé d'imaginaire, de fantômes. Il met en scène des êtres surnaturels, mais les ombres du mythe s'étendent sur la réalité.

« *Les histoires sont juste une facette, ancienne et terrible. C'est ça Enmity.* »

En quelques mots, Li Chao définit le mythe en prenant exemple sur Enmity. « WuYuan » est l'expression même de cela. Il « *cherchait là à imiter les bruits terrifiants de la nature [...], car ces derniers avaient, eux aussi, une origine surnaturelle.* » (R. Murray Schafer, 1979 – p. 80). Enmity est la représentation de ce monde de la paralysie du sommeil que voit Li Chao, des histoires de fantômes qu'il me raconte après l'entretien, lorsqu'il voit la forme de sa mère passer devant la porte de sa chambre alors qu'il est chez sa grand-mère, sans elle. Ce moment, où l'univers intérieur de Li Chao se situe entre deux représentations.

« Il en a une impression, qu'il renvoie dans l'expression. Mais le paysage sonore est beaucoup trop complexe pour être reproduit par le langage humain. Ce n'est qu'au travers de la musique que l'homme trouve cette harmonie véritable du monde intérieur et du monde extérieur. C'est également dans la musique qu'il créera les modèles les plus parfaits du paysage sonore idéal de l'imagination. »
(R. Murray Schafer, 1979 – p. 68)

Enmity est « *le paysage sonore idéal de l'imagination* », les mots n'existent pas, il n'y a que de la musique et des sons, allégorie de son adolescence. L'album joue sur ces imaginaires et des fantômes communs, facilement identifiables par l'auditeur : le bouddhisme, le taoïsme²¹⁵. Dick Hebdige explique que lorsque l'on « emprunte » de la musique, elle est retraduite et transportée dans un autre contexte. C'est ce que nous avons vu avec les éléments musicaux religieux utilisés par Li Chao dans Enmity mais aussi Zaliva-D. En faisant cela, la structure et la signification de cette musique sont transformées.

« ... [ils] ont emprunté (d'autres parleraient de vol) leur musique, la retraduisant et la transportant dans un autre contexte. Dans le cadre de ce processus, la structure et la signification de cette musique s'en sont vues transformées. » (D. Hebdige, 1979 – p. 49)

groupes de la scène Metal chinoise.

215. C'est ce que nous avons vu dans la partie « Un paysage, une identité sonore ».

C'est dans cette transposition que la musique Metal et/ou chinoise est chargée de valeurs, les valeurs de ceux qui l'adaptent aux nouveaux contextes. C'est à ce moment là, que Li Chao et le cercle Metal diffèrent, ils ne chargent pas le Metal des mêmes valeurs. Mais :

« Ces systèmes [celui de Li Chao, et du cercle Metal] [...] ont tous un trait commun : ils sont capables de s'étendre à l'infini parce que leurs éléments de base peuvent être combinés de mille façons différentes pour engendrer de nouvelles significations. » (D. Hebdige, 1979 – p. 109)

C'est là qu'Enmity devient un mythe et plus seulement l'expression singulière d'un mal-être adolescent. Pour Li Chao, Enmity est une « larve », cette métaphore est double. Il y a le sens premier donné par Li Chao, Zaliva-D étant la créature qui en sort, mais cette « larve » s'épanouit aussi dans l'être de chaque auditeur. Il a vidé de son sens les emblèmes religieux, facilitant ainsi l'interprétation des « éléments de base » : Enmity en est la combinaison, « WuYuan » engendre à chaque nouvelle écoute de nouvelles significations. Le fait que cet album soit la seule expression de ce projet le rend d'autant plus unique.

« Reste cependant, ainsi que le souligne le mahant, à s'occuper du dieu et de son temple, à les garder éveillés, les servir et les réinstaller quotidiennement de façon à tirer le maximum de ce potentiel prometteur de puissance et de grâce divin. Les officiants sont institutionnellement investis de ce rôle, mais les dévots ont également leur part de responsabilité. Autour de cette ambiguïté se construit le rôle des dévots que la seule évocation de l'heure de l'ārtī pourrait réduire à celui de spectateur passifs d'un culte mécanique rendu au dieu par des prêtres-objets. » (Mathieu Claveyrolas, 2003 – p. 192/193)

Li Chao n'est certainement pas le dieu-singe Hanuman, vénéré à Saṅkata-mocana. Enmity n'est pas davantage l'expression d'une illumination divine ou diabolique. En revanche, un groupe, au même titre qu'un temple, possède une atmosphère, une vie. Il faut le garder – si on veut continuer, ce qui n'est pas le cas de Li Chao – éveillé ; les répétitions, la composition, les prestations sont ainsi des moyens de le réinstaller, de « façon à tirer le maximum de ce potentiel prometteur de puissance », ce qu'Evilthorn ne faisait pas. Li Chao l'exprime très bien lorsqu'il parle du calvaire que ça a été d'enregistrer de nouveaux avec Evilthorn :

« ... sur le dernier EP, le guitariste ne pratiquait tellement pas qu'il fallait s'arrêter toutes les minutes pour corriger. Je me suis dit, c'est pas possible pour un groupe qui a dix ans. Je me suis dit je peux pas prendre du temps de Zaliva-D

pour ça. Je me suis dit que c'était trop dur d'enregistrer des EPs ou des albums avec ce groupe. »

Le Black Metal n'est pas qu'une question de technique, de mécanique. Le style demande un engagement émotionnel qui se retrouve sur la durée. C'est ce que nous illustre la vie de Li Chao, – alors qu'il avait quitté le groupe il est retourné en son sein pour éviter la disparition d'un nom dans la scène Black Metal chinoise, même si au final il fini par le quitter définitivement – c'est qu'il reste attaché à la musique et à la scène chinoise même s'il refuse de s'y inscrire. Le Black Metal et le Metal en général est une question d'engagement, l'inverse, selon lui de ce que faisait Evilthorn ? Si pour le temple ce sont les officiants, pour un groupe ce sont les membres (ou le membre) qui sont investis de ce rôle de créer et de faire perdurer une atmosphère, l'identité d'un lieu mais, à l'image des dévots, les auditeurs ont également leur part de responsabilité. Pour Enmity, ce n'est pas grâce à Li Chao que sa vie continue, même s'il ne s'y oppose pas (à l'image des trois rééditions de son album) il ne cherche pas à le faire vivre de lui-même. Ce sont les auditeurs qui s'en chargent : avant d'être un label, Dani Li est un auditeur d'Enmity, tout comme Maxime Taccardi. Ce sont des auditeurs, mais ils ne sont pas réduits à un rôle passif. La musique d'Enmity a éveillé en eux une volonté de continuer à la faire vivre.

« Et quand l'atmosphère de la foule ordinaire phagocyte l'image idéale du temple jusqu'à lui donner sens à son tour, on apprend que la religiosité ne tient pas uniquement dans les dogmes et pratique rationnels et intelligibles, mais se construit aussi dans l'expérience quotidienne perçue et vécue. » (Mathieu Claveyrolas, 2003 – p. 383)

Même si tous les auditeurs d'Enmity ne le font pas revivre via des rééditions ou des splits, ils n'en demeurent pas passifs pour autant. Écouter Enmity, et ne pas simplement entendre, signifie se laisser prendre par la musique autant que par le terrain, la réalité ; être happé par ses sons fantomatiques et désincarnés ; voir se dessiner un temple en ruine aux poutres pourries et au toit brûlé, un lieu où les signes religieux ont été dévorés par le temps et l'oubli, où les statues de divinités s'agglomèrent progressivement à une nature rampante.

L'auditeur qui se laisse prendre par ce paysage sonore idéal, qu'il en tire satisfaction ou peur :

« La musique, contractée en un seul instant, est vraie en tant que résultat d'une expérience négative. Elle s'adresse à la souffrance réelle. Dans cet esprit, la musique nouvelle démolit les ornements. » (Theodor W. Adorno, 1962 – p. 49)

Que l'on voie dans cette démolition des ornements un nouveau langage musical ou simplement un blasphème, l'expérience même de l'écoute fait vivre la musique d'Enmity. Même si Li Chao vide les sonorités taoïstes et bouddhistes de leurs rôles religieux, ces sonorités, ces ornements peuvent garder pour l'auditeur leur aspect premier, mais également revêtir celui de la culture chinoise dans son ensemble :

« Dans un tel contexte, la culture jouait un rôle presque religieux. Sa « perfection harmonique » (Arnold, 1868) faisait contraste avec le désert spirituel de la vie contemporaine. » (Dick Hebdige, – p. 9)

Les cloches, les gongs, les sonorités chinoises du chant font que même l'auditeur qui n'est pas familier ressentira cette facette « chinoise », ou plus largement « orientale ». Ces sons d'une religiosité nihiliste et blasphématrice restent, sous leur forme primaire, des sons d'origines taoïste et bouddhiste ; ils peuvent revêtir pour l'auditeur une nouvelle forme de religiosité, obscure. Ces sons font partie de la culture chinoise dans son ensemble et résonnent dans un contexte post-Révolution Culturelle, où le communisme totalitaire chinois balaya la religion. Pour Dick Hebdige, ces situations de désert spirituel sont propices à donner à la culture un « rôle presque religieux ». Enmity permet de resignifier (Dick Hebdige ; 1979), d'actualiser le divin (Mathieu Claveyrolas ; 2003), la musique taoïste et bouddhiste, d'offrir une nouvelle interprétation qui fait écho à la recherche d'identité. Vide de sens, il est alors facile de lui donner la forme que l'on souhaite, ce qui explique l'attachement et l'impact de « WuYuan » à sa sortie et encore aujourd'hui.

• POUVOIR DU VIDE ET RÉSISTANCE

Li Chao présente toujours Enmity comme une œuvre immature, non aboutie, mais c'est justement ce qui lui offre un aspect atemporel. « L'immaturation » est aussi la phase de la vie lors de laquelle on construit son identité; Enmity offre de la même manière un réceptacle « vide » dans lequel on peut injecter le sens que l'on souhaite. Il n'est pas définitif, il reste libre d'interprétation, le sens est changeant, il se laisse traverser et interpréter au gré de l'évolution de l'auditeur. Je me permettrai de prendre pour exemple ma propre expérience en tant qu'individu : de fascination occulte et mystique lors de ma première écoute, l'album m'a ouvert, des années plus tard, les perspectives d'étudier l'identité chinoise par le prisme de sa construction et de son évolution... Il n'est pas difficile d'émettre l'hypothèse qu'une telle fascination ne m'est pas exclusive, surtout au vu de la description de Maxime Taccardi. Les rééditions, le nombre de fois où l'on parle d'Enmity à Li Chao sont d'autres facteurs et

résultats de cette vie indépendante que mène Enmity.

« Les traits posés sur la soie ou le papier peuvent prendre leur autonomie et échapper à l'asservissement aux langues ; ils peuvent attirer les humains dans leur monde et leur faire perdre leur position centrale dans la création. »

(Françoise Lauwaert, 2015 – p. 13)

Enmity devient le mythe fondateur de son propre paysage sonore. La conséquence directe de la façon de créer de Li Chao et du statut d'Enmity est de rendre son discours « saturé d'idéologie », discours idéologique anti-religieux. C'est ce qu'il se passe, lorsqu'il explique que pour lui toute religion est un crime, mais aussi par le biais d'Enmity qui n'a pas de paroles réelles. Cette démarche fait écho à l'analyse d'Hebdige et Althusser lorsqu'ils expliquent que :

« ... tous les discours sont saturés d'idéologie, on ne peut pas considérer cette dernière comme extérieure à la vie quotidienne, comme si elle relevait simplement du domaine autarcique des « opinions politiques » et des « préjugés ». Pas plus qu'elle ne peut être réduite à la dimension abstraite d'une « vision du monde », comme le voudrait un certain marxisme vulgaire. Bien au contraire, comme le souligne Althusser, « [...] l'idéologie a fort à voir avec la "conscience" [...]. Elle est profondément inconsciente [...]. l'idéologie est bien un système de représentation : mais ces représentations n'ont pour la plupart du temps rien à voir avec la "conscience" : elles sont la plupart du temps des images, parfois des concepts, mais c'est avant tout comme structures qu'elles imposent à l'immense majorité des hommes, sans passer par leur "conscience". Elles sont des objets culturels perçus-acceptés-subis, et agissent fonctionnellement sur les hommes par un processus qui leur échappe » (Althusser, 1965) » (1979 – p. 15)

On ne peut pas considérer ce discours comme extérieur à sa musique, d'autant plus qu'Enmity est un non-discours, dans le sens où les paroles ne sont plus.

Li Chao offre aux archétypes sonores religieux le vide, un vide, vide d'un nouveau sens religieux mais pas vide d'idéologie.

« ... seuls les empereurs pouvaient créer des caractères totalement nouveaux, modifiant ainsi subtilement la réalité elle-même en raison de la théorie confucéenne des dénominations correctes, qui postule une adéquation parfaite entre le mot et la chose. » (Françoise Lauwaert, 2015 – p. 52)

Li Chao s'approprié le pouvoir de vider la réalité, le mot n'existe plus, le religieux n'existe plus. Li Chao, empereur nihiliste du vide, s'approprié un contre-pouvoir. C'est son idéologie qui offre cet interstice libre d'interprétation dans une société où le bonheur imposé est la norme.

« Monde des sons et monde politique sont appelés à se confronter, à s'entendre, à s'entremêler, à s'imbriquer. Lorsqu'aucun ne prédomine, ils arrivent à ne faire qu'un, à être en parfaite osmose. Alors, la musique doit être comprise comme un champ symbolique politique, le chant comme un symbole politique ; tous deux, participent à l'élaboration du mythe politique, l'ensemble formant la base du pouvoir » (Sabine Trebinjac, 2000 – p. 13)

L'équilibre n'est pas : la politique est dans toute les facettes de la société chinoise. Pour retrouver un espace de création, les humbles objets sonores sont réappropriés par l'auditeur, qui les détourne et les investit de « *significations « clandestines » : des significations exprimant en code une forme de résistance à l'ordre qui garantit le maintien de leur subordination.* » (Dick Hebdige, 1979).

Des « *significations clandestines* » occultes, à la resignification « *terrible* » des symboles religieux à travers la musique jusqu'au nom même de l'album « WuYuan » (Grief de Sorcière) Li Chao joue avec l'imaginaire de la sorcellerie en plus de créer une musique entièrement sombre. Cette image sorcelaire²¹⁶ ne fait que renforcer la « *résistance à l'ordre* » car pour Marcel Mauss :

« A travers les documents que nous révèle M. de G., nous n'apercevons que l'effet que la magie noire produisait sur l'imagination populaire et, en partie, sur la loi. Cet effet, est une attitude de résistance très prononcée. Les autorités et la morale sont résolument contraires à la magie noire qui est considérée comme un moyen néfaste d'action, une violation de la loi, de la règle des hommes et des choses, du Tao. » (1910 – p. 7)²¹⁷

Pour Li Chao, se rendre responsable d'une telle remise en question peut mener la personne à « disparaître ». Mais sa résistance se fait aussi vis-à-vis d'une autre forme de norme, celle de

216. Pour reprendre un terme de Jeanne Favret-Saada

217. La page ne correspond pas à la version d'origine de l'article car j'ai dû consulter une version en ligne lors du confinement en novembre 2020. L'édition électronique a été réalisée par Jean-Marie Tremblay, bénévole, professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi.

la scène Metal chinoise non créatrice. C'est une forme de disparition aussi, le discours des acteurs tendant vers la relégation de Li Chao au statut de « simple DJ », comme pour tenter d'effacer l'influence de son travail sur la scène chinoise. Autant Enmity qu'Evilthorn ne semblent pouvoir retourner dans les limbes. L'influence d'Evilthorn est encore palpable ; il suffit d'un rien, nous avons vu dans les pages précédentes qu'il suffisait de demander au détour d'une conversation quels sont ses groupes préférés de Black Metal chinois, pour que le nom Evilthorn sorte des ténèbres mais que la nuance l'accompagne car si pour Pei Lei et Wu Zakk l'influence des premières sorties du groupe sont indiscutables pour Wu Zakk :

« Maintenant Evilthorn c'est juste une copie de Behemoth. C'est ennuyeux, c'est dommage c'est un bon groupe. »

Il montre bien que s'essayer à la musique satanique comme Behemoth ne métamorphose pas la musique d'un groupe en quelque chose de « evil ». Après quoi, sous la forme d'une plaisanterie, ils résument ce qui pourrait paraître contradictoire de prime abord :

- Pei Lei : *« C'est un metalleux qui en rencontre un autre. Il lui demande : « Tu écoutes du Black Metal ? ». Il lui répond « oui », il lui demande quel groupe il préférerait, et l'autre lui répond : « Behemoth »... « Oh... »*
- Wu Zakk : *C'est un bon groupe mais ce n'est pas du Metal. C'est du Metal satanique avant tout, c'est exactement le titre "O Father O Satan O Sun !" ²¹⁸. »*

Le Metal n'est pas par essence satanique : ce qui peut sembler évident après la lecture de ces pages ne l'est pas pour la culture populaire. L'image de « musique du diable » du Rock s'est intensifiée avec le Heavy Metal qui a joué depuis quasiment ses débuts sur l'image du satanisme. L'arrivée du Black Metal, ouvertement satanique, a encore contribué à renforcer cette image. Pourtant, dès les débuts du Black Metal, le style n'était pas exclusivement satanique. En 1987, Bathory²¹⁹ conclut sa « trilogie satanique » avec « Under the Sign of the

218. Il s'agit du titre de clôture de l'album « The Satanist » du groupe de Blackened Death Metal polonais Behemoth. Il est sorti en 2014 chez Nuclear Blast. Le clip du morceau totalise presque 5 millions de vues sur YouTube lorsque j'écris ses mots. C'est beaucoup pour un groupe issu de la scène Metal Extrême.

219. Bathory s'est formé en 1983 autour de Quorthon, seul membre permanent de la formation jusqu'en 1996, avant de devenir définitivement un one-man-band. Il fait parti des fondateurs du Black Metal et son influence reste une des plus importantes tant dans le Black Metal que le Pagan Metal. L'ouvrage « Bathory: The Root of Darkness and Evil », d'Armand Buchy retrace la carrière et l'influence du groupe des débuts jusqu'à la mort de Quorthon en 2004.

Black Mark » et sort l'année suivante « Blood Fire Death » qui marquera ses premiers pas dans le paganisme norvégien. La seconde vague Black Metal fera aussi sonner les cors des dieux païens : Enslaved loin des préoccupations sataniques de Mayhem ou de Darkthrone se démarque en traitant de la mythologie nordique.²²⁰

Zakk Wu fait une nette différence entre Metal et Metal satanique où les codes ne sont pas les mêmes, puisque le Metal satanique n'est pas représentatif de l'ensemble de la scène Metal et ne rime pas plus avec « evil ». Il prend pour exemple le morceau "O Father O Satan O Sun!" de Behemoth pour exprimer ce ressenti, le même que face à Evilthorne maintenant. Les groupes jouent sur une imagerie satanique mais leur musique n'a plus rien de « sombre » ou de « morbide ». C'est la raison pour laquelle Pei Lei plaisante sur le fait que quelqu'un considère que Behemoth soit encore du Black Metal. Alors qu'Evilthorn n'est plus que l'ombre de ce que le groupe fût, que Li Chao n'est plus un acteur de la scène Metal, nous pouvons constater que l'atmosphère créée par la combinaison des deux – dans les premiers temps du groupe – a durablement marqué la conception que la scène Metal chinoise se fait du Black Metal. On se retrouve face à une fascination pour un son purement « Black Metal », mais fait en Chine, et un rejet de la figure à l'origine de ce même son. Cette ambivalence s'explique par le fait que ce son n'est été rendu possible que par la démarche de Li Chao, combinant du travail et une compréhension aiguisée du Black Metal autant que de la musique chinoise et plus généralement de la musique dans son ensemble. Une chose qui, pour Li Chao, n'existe qu'à de rares exemples dans la scène Metal chinoise.

• UNE VOIE, DES RÉALITÉS

Vouloir marcher dans les pas de Li Chao c'est ce confronter à une remise en question de la pratique de la musique, mais aussi des valeurs qui l'accompagne. Ce qui créerait un déséquilibre pour ceux qui tirent profit de la construction sociale actuelle de la scène Metal chinoise.

« Il n'y a pas de Metal chinois, juste des gens qui jouent du Metal. Les Chinois ne peuvent pas réellement jouer du Metal, pour jouer il faut être powerful²²¹. Tu as vu les Chinois ? Ils ne le sont pas. Ils montent sur scène, ils jouent, c'est technique mais il n'y a aucune puissance. Quand j'ai vu les concerts de groupes

220. Ce qui ne les empêchera pas de signer leur premier album « Vikingligr veldi » en 1994 chez Deathlike Silence Productions, label fondé par Euronymous aux côtés de groupes ouvertement anti-chrétiens comme Burzum, Mayhem, Abruptum et Merciless.

221. Au même titre que evil, j'ai voulu gardé le terme powerful en anglais car il dégage une notion de puissance que n'a pas la traduction française.

occidentaux c'était... wow. Il y a de la violence. [...] [Les Chinois] apprennent à jouer de la musique mais ils savent pas composer. J'avais un guitariste dans Evilthorn, mon premier groupe. Il me disait : « Ouais, je joue de la guitare depuis dix ans », il est revenu après un week-end avec trois morceaux. C'était de la merde. Et quand j'entends les compositions de certains groupes, je me dis que si je faisais pareil, je sortirais dix albums par jour. Quand je sors un album, je veux que ce soit une véritable bombe. »

On retrouve l'idée que la musique ne vient pas du « cœur » et que les faits de créer et jouer, bien que liés, ne vont pas forcément de pair. Alors que le Black Metal des années 1980 et 1990 est minimaliste, primitif et sans technique, la situation est ici inversée, la technique est présente mais la composition ne reflète rien. Alors que c'est ce qui semble le plus efficace :

« Quand je parle d'Evilthorn j'aime bien certains morceaux, quand ils jouent du Black Metal basique. »

Li Chao valorise une démarche similaire aux origines quand il s'agit de composer sans avoir de technique. Son discours laisserait à penser que seul le Black Metal le plus pur et le plus proche musicalement de la première et de la seconde vague trouve grâce à ses yeux. Mais ce serait oublier l'importance qu'il accorde à l'apprentissage et à des groupes comme Dødheimsgard et Satyricon qui ne se limitent pas à la plus simple expression du Black Metal :

« Tu vas avoir des trucs qui y ressemblent mais je n'aime pas ça. Il y a quelques temps on a joué dans une Live House avec Evilthorn, en ouverture d'un groupe finlandais vraiment connu, dont j'ai oublié le nom. Quand on a fini les balances, ils sont montés sur la scène pour faire les leurs, mais juste la voix c'était « urg ». Juste ça, pas de mix et j'ai compris qu'on n'était pas dans la même réalité. »

Mais là encore, la plus simple expression symbolisée par ce « urg » demande une technique, du travail et une connaissance de la musique. Ce « urg » c'est l'efficacité : le chanteur arrive, il connaît sa voix, il vérifie la puissance du micro et c'est tout. Il n'a pas besoin de se calibrer en fonction des autres instruments. Au même titre que lors du Sirius Fest²²² où étaient invités

222. Il s'agit de la date pékinoise du Sirius Fest, elle s'est tenue le 18 Mai 2019. L'affiche était différente pour les groupes d'ouverture, à Pékin il y avait Frozen Moon et Goûte du Cadavre, alors que la seconde date, à Shanghai était ouverte par RNV.

des groupes européens en tournée (à savoir Cult Of Fire²²³, Gaerea²²⁴ et Laster²²⁵) qui sont systématiquement accompagnés de leurs ingénieurs du son. Pour Li Chao, il s'agit d'un gage de professionnalisme : les groupes qui partent en concert avec leur ingénieur du son attiré savent quel son ils vont avoir et évitent de nombreuses déconvenues. Le passage de Hexis²²⁶ à Pékin est l'exemple inverse de celui-ci, car le groupe s'est produit dans une petite salle où les problèmes de son, de calibrage et de larsens n'ont cessé d'entacher leur prestation. Résultat : le chanteur est entré dans une colère noire, il a fini par renoncer et jouer avec ces désagréments, au lieu de passer son temps à essayer de les régler pendant la prestation. Il y a aussi une forme de professionnalisme chez Hexis, qui préfère jouer jusqu'au bout malgré les problèmes, alors que par exemple lors de leur prestation HolyArrow s'est arrêté plusieurs fois car leur ordinateur avait des problèmes pour lancer les samples présents sur les morceaux. Ils ont même interrompu leur prestation, au milieu de celle-ci, pour laisser jouer le groupe suivant. Lorsqu'ils ont ensuite repris, les problèmes de samples ont continué : HolyArrow s'est de nouveau arrêté, avant de se décider à finir leur concert sans samples. Nous pouvons comprendre la frustration du groupe qui souhaite présenter le meilleur de lui-même, poser l'atmosphère la plus proche de leurs visions artistiques, mais l'incompréhension a saisi la salle lorsqu'ils se sont arrêtés de jouer et que le groupe suivant est arrivé. « Pourquoi n'ont-ils tout simplement pas joué sans samples après le premier problème ? » La question était dans toutes les conversations, d'autant plus que l'incertitude que la prestation se finisse plus tard était de mise. C'est ce genre de choix qui montre l'expérience et le professionnalisme d'un groupe, le choix de savoir ce qui impactera le moins l'atmosphère du groupe et le ressenti du public. Les samples sont-ils si importants, valent-ils la peine d'arrêter une prestation complète ? Au final non, puisque le groupe a repris, mais le public, lui, a eu du mal à être repris à nouveau dans la prestation.

Telle est la réalité des groupes professionnels pour Li Chao, « l'ornement » plutôt que l'efficacité, « l'ornement » de paraître le plus Metal possible, d'avoir toujours la perfection technique plutôt que la perfection émotionnelle. « L'ornement » devient un raccourci, une facilité musicale pour le groupe qui en l'utilisant peut facilement faire appel à des images, des émotions qui entourent l'histoire et l'utilisation de « l'ornement ». L'utilisation de « l'ornement » peut créer une dialectique entre Metal et « ornements chinois », mais son

223. Formé en 2010, Cult Of Fire est un groupe de Black Metal tchèque aux sonorités ritualistes inspirées par les religions védique et hindouiste.

224. Gaerea est un groupe de Black Metal portugais. Ils se sont formé en 2016.

225. Laster s'est formé en 2012 aux Pays-Bas, il pratique un Black Metal Atmosphérique et Avant-gardiste qu'il qualifie de « Obscure dance music ».

226. Hexis est un groupe danois de Black Metal / Hardcore, lors de leurs passage à Pékin le 1er novembre 2018, ils étaient en pleine tournée marathon dans toute l'Asie.

utilisation peut aussi amener à figer l'identité chinoise dans une forme stéréotypée comme le reproche Li Chao à Black Kirin. L'émotion n'est pas intrinsèquement et exclusivement liée à la présence de « l'ornement », l'émotion n'est peut être véhiculée que par ce dernier ; il y a l'énergie et l'atmosphère créée et dégagée par la prestation du groupe comme Yn Gizarm qui n'utilise aucun « ornement » chinois et qui pourtant sonne « oriental » pour Li Chao.

« Franchissant le seuil du temple, le dévot passe d'un univers à un autre, il pénètre dans une construction culturelle. L'atmosphère constitue alors l'outil principal d'une perception adéquate des significations de cet espace.

L'imaginaire dévot s'appuie à Saṅkata-mocana sur un foisonnement de support appartenant au monde réel (les perceptions sensorielles, l'image divine, les instruments du culte, la jungle) agissant comme autant de relais pour inventer, pour créer le monde divin qu'il vient ici chercher. » (Mathieu Claveyrolas, 2003 – p. 368)

L'identité d'Evilthorn en tant que groupe a été perdue au départ de Li Chao, qui souhaitait sauver le nom au départ. Le nom Evilthorn est devenu un « ornement » qui renvoie à la « période Li Chao » mais dont la musique qui n'a plus rien à voir avec l'identité qui les a rendu culte. Tout comme le dévot construit le divin à partir du réel, le public se construit une image de l'identité du groupe à travers les éléments qu'il a à sa disposition lorsqu'il a un CD entre les mains ou face au groupe lors d'un concert. C'est encore davantage : c'est aussi le choix du sens que l'on donne à nos actions. De nos actions, découle la réalité que l'on va créer en jouant. L'atmosphère existant lorsque l'on écoute Enmity est liée à notre ressenti face à cette musique, cette musique est le résultat de la démarche de Li Chao de sa réalité, des choix qu'il fait. Nous pouvons remonter jusqu'à l'instant de l'idée créatrice, ou encore du moment qui a déclenché cette idée créatrice. Ce moment est devenu un moment créateur, également grâce à la perception que Li Chao s'est forgée de la réalité. L'atmosphère unique de « WuYuan » dépasse ces marqueurs. C'est un tout qui fait de cet album un mythe, comme l'exprime Dani Li :

« C'est vraiment une « masterpiece » singulière, qui n'a jamais été égalée. Il n'y a aucun album similaire à celui-ci. Beaucoup de monde a essayé de reproduire ça. »

Reproduire un album similaire, non. Poursuivre la démarche d'Enmity, oui. Pour Li Chao, le seul projet qui s'approche de ce qu'aurait pu devenir Enmity s'il avait continué est le projet éponyme de Ruò Tán. L'impact émotionnel et historique de l'œuvre de Ruò Tán sera

forcément différente de celle d'Enmity : les groupes sont aujourd'hui plus nombreux, Enmity est passé par là. Mais en disant que Ruò Tán est le seul vrai successeur de son travail sur Enmity, Li Chao exprime aussi le fait que la démarche qu'il a entreprise via ses projets musicaux n'est pas une démarche qu'il est le seul à pouvoir réaliser. Il ne pourra en revanche jamais être égalé car Li Chao est Li Chao, et Ruò Tán est Ruò Tán. Cette phrase au demeurant simpliste exprime quelque chose de plus profond. Si l'album de Ruò Tán était sorti sous le nom d'Enmity et/ou créé par Li Chao, son impact aurait été bien plus grand car le nom Li Chao est signifiant. Il est lié à un discours, à une position sociale :

« ... c'est l'exemple de Jean Genet, archétype du marginal « contre nature », qui illustre le mieux la pratique de la résistance à travers le style. À sa façon, Genet est tout aussi convaincu que Barthes du caractère idéologique des signes culturels. Il se sent tout aussi opprimé par le dense réseau de formes et de signification qui l'enferment tout en l'excluant. » (Dick Hebdige, 1979 – p. 21/22)

Une partie du milieu Metal chinois réduit Li Chao à son travail dans Evilthorn et Enmity, en excluant Zaliva-D et de ce fait, tout ce qu'est Li Chao actuellement. Son discours, quel qu'il soit, n'est plus reconnu comme étant légitime par les acteurs influents du réseaux Metal chinois.

Exclure Li Chao du milieu Metal chinois, c'est exclure son discours et ainsi préserver les « adeptes » d'Enmity de son opinion critique sur son travail. Enfermer et exclure Li Chao a créé cette idée que « WuYuan » est un mythe inatteignable.

Cette démarche a, comme nous l'avons vu, un impact sur le son. La musique de Li Chao demande un investissement important en termes de technique et de composition, mais aussi d'engagement émotionnel. C'est pour lui ce qui différencie Yn Gizarm de Black Kirin par exemple : créer un son « oriental » contre un simple mélange. Mais c'est aussi ce qui différencie Li Chao de la majorité de la scène extrême car :

« Le « système » dépendait du son ; le son était intimement lié à la notion de « culture » ; et si le système était attaqué, c'était la communauté elle-même qui se voyait symboliquement menacée. Il devient donc une espèce de sanctuaire, un territoire à défendre contre toute forme de contamination... » (Dick Hebdige, 1979 – p. 42)

Li Chao à travers ses projets a créé un « son », qui façonnait la scène Metal chinoise, sa

« culture » et son discours attaque le « système » (comme le fait de copier qui est systémique de la scène Metal chinoise selon lui) qui s'est construit autour de cette culture du Metal en Chine. Pour reprendre les mots de Dick Hebdige, la communauté s'est vue menacée d'autant plus que ce discours critique émane d'un des pionniers du Black Metal en Chine

Les acteurs se sentent obligés de défendre ce « sanctuaire » car la culture et leur identité en tant que metalleux chinois en découle, tout autant que leur vision de ce qu'est le Metal chinois. Ils dépendent de ce son qu'ont les groupes chinois :

« Même s'il y a beaucoup de groupes chinois qui écrivent en anglais et qui ressemblent à ce qui se fait en Europe et en Amérique, mais pour moi c'est quand même différent. C'est l'esprit qui est différent. »

En attaquant la démarche du « mélange » mais aussi de la « copie », Li Chao s'attaque à cet « esprit » chinois pris pour exemple par Zakk Wu. C'est de l'esprit ou de la démarche que dépend le son de la scène Metal chinoise. Pour Zakk Wu, qu'il y ait ou non des éléments folk chinois, ou que ce soit chanté en chinois ou non, on sentira que c'est chinois, car l'esprit qu'il y a derrière est chinois, ce qui influencera donc forcément la composition. Pour Li Chao, il en va de même, mais sa conclusion n'est pas aussi positive : pour lui, ça sonnera « chinois », car le Metal chinois n'a pas d'âme, il n'y a pas d'esprit « chinois » dans la musique. Ça sonne chinois car ça sonne comme une « copie » ou un « mélange » au contraire de Yn Gizeam, Ululate ou encore Ruò Tán.

Le système social de la scène Metal chinoise se définit par cet « esprit », qui la rend différente : elle dépend du son et la culture, ainsi que son identité en tant que scène Metal chinoise, dépend également de ce son. De ce point de vue, le Metal chinois devient un sanctuaire qu'ils doivent défendre. Ils doivent se défendre contre le discours normatif d'une personne dont ils reconnaissent l'impact de l'œuvre. Pour cela, ils se défendent en l'excluant : « Pour eux je fais juste de la musique Electro » et Zakk Wu le qualifie de « DJ », une appellation qui devient une forme symbolique pour lui retirer l'étiquette de « metalleux » et donc préserver le système de pensée de leur cercle.

Ils communiquent une atmosphère, une musique différente, ils ne signifient pas leur musique de la même manière mais ces différentes musiques peuvent trouver un écho chez la même personne. Aimer les deux groupes montre qu'il existe une « signification préexistantes » chez l'auditeur. Plus simplement, l'auditeur sait que l'atmosphère communiquée par Ritual Day n'est pas la même que chez Enmity, il sait faire la différence, il a déjà « signifié » les groupes, et lorsqu'il écoute telle ou telle musique c'est qu'il en a « l'intention » ce qui assure la

« *maîtrise satisfaisante des conditions de la communication* », ce qui ne serait pas forcément le cas si l'écoute se faisait sans choix.

En ce qui concerne Li Chao, le « mélange », la « copie » n'assure pas « une maîtrise satisfaisante [...] de la communication » de l'idée de « evil » et de son atmosphère. Ces façons de faire ne sont pas représentatives d'une identité musicale, d'une atmosphère ou d'un paysage sonore qui serait commun à la scène chinoise. Il s'agit d'une caractéristique de l'identité chinoise dans son ensemble qui fait perdre à la musique son identité : le créateur n'existe pas car ils ne créent pas. Le son doit être créé et pour lui, mélanger revient à exclure la création de la société Metal chinoise.

Li Chao, en soulignant ce « mélange » et non la création, rejoint l'idée de Catherine Capdeville-Zeng, que :

« La contradiction de cette époque est que la Chine se fonde sur des idéaux occidentaux pour se réformer, dans la volonté de se réunifier et de s'émanciper de la tutelle occidentale. » (2001 – p. 27)

L'auteur et Li Chao se font écho, ils mettent en lumière une autre facette de cette réflexion. Une autre contradiction. La scène Metal chinoise copie la technique occidentale pour faire du Metal, mais pas l'esprit ; ils ne composent donc pas avec le cœur, qui est le principe même de la composition pour Li Chao. Même si Enmity est une larve, il s'agit de l'expression des pulsions de son cœur adolescent. Or, d'après lui, s'ils avaient compris le Black Metal par exemple, ils composeraient avec le cœur et même si la démarche restait occidentale, le son serait chinois.

Enmity est né d'un refus, celui de Li Chao de suivre les pas du Metal occidental, tout en voulant faire la « même chose » que ses idoles. Il a suivi ses pas, sa vision s'accorde avec celle défendue par le Black Metal, de ce fait il en a compris les codes, les normes. En les comprenant il a pu les dépasser, s'en émanciper. Il a pu créer une atmosphère efficace pour faire ressentir le paysage sonore singulier d'Enmity, mais aussi par extension un « son » qui lui est propre et que l'on retrouve dans toutes ses compositions, d'Evilthorn à Zaliva-D. Les deux principes qui se confrontent, celui de la scène Metal chinoise et celui de Li Chao dépendent d'eux, ce sont eux qui construisent leurs principes et qui se définissent à travers ces derniers. Les deux sont efficaces par rapport aux principes qu'ils défendent. La scène Metal chinoise commence à s'exporter de plus en plus à l'étranger et, au niveau national, des groupes et des festivals toujours plus nombreux voient le jour. Mais l'atmosphère qui se dégage d'un groupe ou de l'autre restera différente, car elle est le résultat d'entités différentes.

« C'est autour de cette dialectique de la perception (de la puissance) et de l'action (sur la puissance) que l'atmosphère doit être élaborée comme outil d'étude de la religiosité. » (Mathieu Claveyrolas, 2003 – p. 348)

Pour paraphraser M. Claveyrolas, c'est autour de cette dialectique entre Li Chao et la scène Metal chinoise que la musique doit être élaborée comme outil d'étude de l'identité. Le mythe qu'est devenu Enmity, et la place qu'occupe de ce fait Li Chao permet d'interroger et de confronter les visions et les identités multiples qui se construisent au sein de la scène Metal chinoise. Identités qui, au final, constituent cette scène.

Du mythe et de l'aura mystique qui entourent et se développent autour d'Enmity, auxquels s'ajoute le discours tranché de Li Chao, pourrait rapidement naître une adhésion sans retenue à sa vision du monde. Mais la scène Metal chinoise ne se résume pas à Li Chao, bien que son influence musicale, ainsi que celle de ses propos, y soit indéniable. Catherine Capdeville-Zeng nous offre une autre perspective pour comprendre et analyser le « mélange » qui rebute tant le géniteur d'Enmity :

« Les rockeurs chinois privilégient ici le son naturel des instruments au détriment de la technique. Une seule caisse de fanfare dans tout Pékin est capable de donner le son désiré, il s'agit du même phénomène lorsqu'est recherché le meilleur musicien dans le cercle du rock pour jouer tel ou tel style. » (2001 – p. 164)

Il y a une recherche de perfection et d'efficacité : alors que les groupes pourraient simplement aller chercher des samples sur internet pour leur musique, ils poussent leur démarche jusqu'à faire appel à des experts dans le style recherché, comme c'est le cas de Black Kirin qui, pour les parties d'opéra chinois sur l'album « National Trauma » 哀郢 a fait appel à Kaori (かおり) chanteuse d'origine japonaise experte de ce style.

III. Du Metal en Chine ...

*« Combien de ménestrels nous apportent chansons et amusement
Par leur folle mascarade et leur performance amusante
Ne leur devons-nous pas quelque chose !
Et ces vieillards vivant dans des chalets gris le long des forêts
qui parlent des esprits de l'eau, des géants fantastiques
et les vierges charmées par la magie s'aventurent dans la montagne »²²⁷*

Empylver - " Sail to Kajamin " (2006)

Les différents acteurs qui composent la scène Metal chinoise sont loin d'être unanimes lorsqu'il s'agit de définir ce qu'est du Metal chinois. Basiquement, pour Li Chao nous avons vu qu'il n'y avait pas, exception faite d'Yn Gizarm, de Black Metal chinois, et que le reste du Metal est lui aussi inspiré de la scène japonaise ou de la scène européenne. Ruò Tán²²⁸, bien que partageant dans les grandes lignes la pensée de Li Chao, se montre plus nuancé que celui-ci. C'est par exemple le cas vis-à-vis de Black Kirin, même s'il n'aime pas le groupe musicalement et idéologiquement, il comprend pourquoi cela peut plaire. Pour Ruò Tán, Black Kirin est du Metal « chinois » calibré, créé pour le marché européen. C'est du Metal chinois qui ne remettra pas en question l'image que l'Occident se fait de la Chine. C'est un Metal chinois « rassurant » pour le marché occidental, l'auditeur est dépaycé ce qu'il faut, sans plus, en jouant sur des codes qui se veulent chinois, qui sont compris en tant que tels. Cette idée d'un Metal chinois « rassurant », Ruò Tán n'est pas le seul à l'émettre : Wu Zakk l'aborde également, mais pour lui ce groupe « rassurant » est plutôt Zuriaake, alors que pour Ruò Tán, Zuriaake est l'exemple même du groupe chinois qui fait du Metal chinois. Cette esquisse des différentes façons de voir et de penser le Metal en Chine, interroge. Faire du Metal en Chine est-il synonyme de Metal chinois ? Nous allons au travers de ce chapitre chercher à saisir

227. Il ne s'agit pas des paroles du morceau mais de la traduction d'un texte qui accompagne le titre « Sail to Kajamin » de l'album « Wood Woud Would » sorti en 2006. Le livret qui accompagne l'album écrit en anglais et/ou en chinois nous raconte un récit fantastique qui contextualise chaque morceau, chaque chapitre de l'aventure. Il s'agit d'un *one-man band* : A.J. Alex son créateur a fusionné deux noms de groupes, Ulver et Empyrium, groupes qui influencent son travail. Sa musique est un mélange de Black Metal, de Folk Metal mais aussi de Neo-classique, il peut aussi être rapproché de Summoning par l'aspect Atmosphérique / Ambient et épique qui s'en dégage.

228. Créateur du label WV Sorcerer et musicien avec son projet éponyme de Drone Metal / Noise / Tribal.

comment s'exprime le Metal en Chine, au travers de sa réappropriation et de sa manifestation, notamment en concert. Pour cela, les pages suivantes vont être consacrées à une longue ethnographie pour nous plonger dans l'un des plus importants événements Metal chinois (en terme d'affluence, de programmation²²⁹), le 330 Metal Festival qui se tient chaque année à Pékin. Ainsi posé, il nous permettra de questionner l'idée du style Metal en Chine, puis, du style Metal chinois en étant confronté à d'autres expériences *lives* vécues lors de mon terrain. Ce questionnement est intimement liée, au chapitre sur la « New Wave Of Chinese Metal », où la question d'un Metal typiquement chinois se posait puisque ce dernier traçait de nombreux enjeux autour de cette recherche d'une identité « Metal chinois ». Un de ces enjeux est la confrontation évidente et inévitable entre Occident et Chine car avant d'être chinois le Metal est une musique originaire et à l'imaginaire profondément occidental. Les réponses à cette confrontation sont multiples pour autant, un événement lors du 330 Metal festival va mettre en lumière le fait que la scène Metal chinoise ne se construit pas – comme nous pourrions l'imaginer lors de notre première rencontre avec le Metal chinois – à la manière d'une dualité qui serait composée d'une facette occidentale et chinoise. Si ce rapport Occident / Chine existe bel et bien, une troisième entité est à considérer il s'agit du Japon.

Ainsi fait, nous nous attarderons sur les nombreux éléments qui composent le style Metal en Chine, avant d'ouvrir sur l'ombre qui plane sur ce dernier, Tang Dynasty.

Déjà tiraillée entre occident et Japon, le Metal chinois doit également considérer la présence parfois écrasante de Tang Dynasty, ou plutôt de la façon dont Tang Dynasty a normalisé au travers de son premier album le mélange Metal et culture chinoise. Pour autant l'effet qui résulte de cet ajout d'éléments chinois à du Metal n'est pas sans conséquence, car bien que permettant d'être identifié comme « groupe de Metal chinois », nous verrons que cela a mené à une « folklorisation » du Metal chinois. Toutefois, nous reviendrons sur Dream Spirit, qui tout en s'inscrivant dans ce mélange initié par Tang Dynasty, a su le dépasser, s'en défaire pour mener l'univers des wu xia pian vers d'autres contrées.

Voilà pourquoi Yang Yu parle avant tout de renouveau du Folk Metal chinois et non pas du Metal chinois en général comme Shun. Pour le manager de Nine Treasures, il s'agit d'un renouveau du Metal folklorique chinois, la question qui se pose c'est : le Metal chinois doit-il obligatoirement passer par une folklorisation pour définir son Metal comme du Metal chinois ? Ou chanter en chinois ? Son esthétique doit-elle s'inspirer de l'esthétique ancienne chinoise autrement dit de la Chine pré-communiste ? Les éléments folkloriques doivent-ils être « chinois », les minorités ethniques sont-elles de ce fait chinoises ?

Le chapitre précédent, consacré à Li Chao, nous a permis de voir qu'à titre individuel, il avait

229. Le festival se tient sur une journée et regroupe uniquement des groupes de Metal chinois à la notoriété et à l'expérience plus ou moins importante.

réussi à se construire en tant que musicien « métalleux » mais aussi chinois ; mais pour se construire en tant que tel, il avait pris à contre-pied tout ce qui se faisait dans les trois grandes religions chinoises (bouddhisme, taoïsme, confucianisme). Il est chinois mais vide les symboles religieux chinois de leurs sens communs pour se les réapproprier. Il se définit comme « métalleux » mais refuse de côtoyer une large partie de cette communauté et préfère s'épanouir dans la musique électronique. Li Chao refuse à la fois d'être un individu chinois dans « la société du bonheur » et de retourner dans la scène Metal chinoise, ne voyant la musique religieuse que comme un symbole à blasphémer. Mais sa parole bien que normative n'est pas une doctrine, Li Chao se pose comme en dehors de ces enjeux, il a essayé d'appliquer sa vision du Metal à son travail au sein de la scène Metal chinoise, sans y parvenir et il a décidé d'avancer sur un autre chemin. Il n'est pas le seul à questionner cette identité d'un Metal chinois, cette question existe depuis les débuts du Rock dans le pays. Pour Catherine Capdeville-Zheng (2001) « l'individu chinois » s'exprime à travers la musique et plus particulièrement à travers le son, car si :

« dans la musique occidentale harmonique la mélodie est une individualité qui s'affronte ou au minimum se combine avec d'autres individualités, d'autres mélodies. Dans la musique chinoise, la mélodie est un système unique, un ordre des différentes valeurs que prennent les notes en se répondant mutuellement. L'individualité musicale est exprimée par les sons dans la musique chinoise, alors qu'elle est exprimée dans les mélodies de la musique occidentale. » (2001 – p. 25)

L'auteure, en mettant l'accent sur l'existence d'un « son chinois » révélateur d'une individualité et donc d'un « individu chinois » dans la musique. Cette analyse fait écho à Wu Zakk lorsqu'il disait que l'« on entend que c'est chinois » lorsque l'on écoute un groupe chinois. Pas parce qu'il chante en chinois, ou utilise des instruments chinois, mais bien parce qu'il y a ce « son chinois », qui fait que l'« on entend que c'est chinois » et qui s'exprime au travers de la musique. D'où l'importance – que soulignait Li Chao – de comprendre la musique chinoise mais aussi Metal pour créer un Metal chinois, qui pourrait mêler harmonies occidentales et son chinois.

Le Metal n'est donc pas un obstacle au mélange de l'identité Metal et chinoise, c'est ce que constate Coraline Aim qui en suivant les traces de Catherine Capdeville-Zheng s'est plongée dans le Punk chinois : « *Il y a en Chine une très grande fierté d'être chinois par rapport à l'héritage culturel du pays. Pour les punks, être chinois a comme pour le reste du peuple son importance, et même si critiquer le gouvernement signifie être un traître, ils n'en sont pas*

moins patriotes. Les directives politiques principales qui les influencent sont l'absence de droits humains et le manque total de liberté d'expression et non pas la culture du pays. » (2018 – p. 101). Les propos sont à nuancer, il n'y a effectivement aucun acteur qui renie la culture chinoise – qu'ils chantent en chinois et/ou en anglais –, en revanche la culture chinoise présentée par le parti communiste chinois depuis son arrivée au pouvoir est remise en cause par certains, dont Li Nan leader de Voodoo Kungfu ou encore Ben de Speak Chinese Or Die²³⁰.

Le Metal en Chine n'est-il qu'une « copie » de ce qui se fait en Occident comme certains acteurs semblent le penser ? N'y a-t-il qu'un petit nombre de groupes chinois qui arriveraient à faire du Metal vraiment chinois ? Autrement dit, un Metal qui n'est pas seulement une copie d'un Metal déjà existant mais un Metal à « l'essence » chinoise ?

S'interroger sur cette dualité Metal chinois / Metal en Chine c'est se confronter à de nombreuses questions soulevées par les acteurs lors des entretiens, mais aussi à l'expression de ce Metal en Chine qu'il soit l'un ou l'autre. C'est, aller en concert pour voir son expression, chez les disquaires lieux de rencontre, de sociabilité et de promotion des groupes chinois.

Le Metal n'est-il qu'un phénomène de mode ? Certains semblent le penser, ce qui énerve tant Li Chao. Un épiphénomène du Metal déjà tant mondialisé ? Comment la scène chinoise se construit-elle dans cette globalisation, alors que sans VPN, l'accès aux réseaux sociaux mondiaux lui est coupé ? Comment s'approprie-t-elle son histoire, sa culture, sa politique, ainsi que celle du Metal ? Et au final, que signifie être musicien de Metal en Chine ?...

Ce sont ces questions qui vont diriger ce chapitre. Elles vont faire se confronter les discours de nombreux acteurs, mais aussi les modalités d'expression du « style » Metal et du « style » Metal en Chine comme l'esthétique musicale et visuelle. L'idée du « style » sera centrale, guidée par l'idée d'Antoine Hennion qu'il s'agit d'un « *moyen offert à l'analyste pour "modérer" le relativisme [...] : il permet de savoir par apport à quoi juger, sans avoir pour autant à poser de valeur absolue des œuvres.* » (2007 – p.189).

230. C'est également le cas dans le Punk avec le groupe de Punk Hardcore SMZB, qui critique ouvertement la politique chinoise à travers une musique Punk aux influences celtiques. Dans le clip du morceau « The Chinese Are Coming », le groupe tourne en dérision certains aspects de la culture chinoise en portant des masques représentants de grandes figures de la mythologie chinoise (des bouddhas, le roi singe, etc.) qui annoncent la globalisation du monde par la Chine.

A. LE METAL : UNE QUESTION DE STYLE ?

• LE 330 METAL FESTIVAL

Bloqué entre un restaurant traditionnel à l'architecture chinoise aux couleurs rouge et or et des habitations qui rappellent les immeubles soviétiques gris et ternes, la Mao Livehouse, le bâtiment où avait lieu le concert, dénote par son aspect minimaliste moderne et noir. Le quartier est à quelques rues du Temple des Lamas²³¹, un des sites touristiques de Pékin les plus visités. La salle de concert et ce lieu historique ne sont séparés que d'une sortie de métro et d'un important carrefour pour les voitures avec une route en hauteur. Les touristes qui se sont aventurés au-delà de cet embranchement pour rejoindre le restaurant, ou en s'étant perdus, posent des regards interloqués sur le public habillé de vestes à patches, jeans et autres blousons de cuirs. Les cheveux longs sont encore soyeux avant de nager dans la sueur des concerts. Canettes, cigarettes et autres emballages venant du restaurant, de la supérette d'à côté ou du stand *Monster*²³² commencent à joncher le sol. Les Pékinois qui passent ne sont pas surpris de cet étalage de cris et de metalleux.

Après être entré par la double grande porte vitrée automatique, le public se dirige vers la gauche, passe le portique de sécurité. La première salle qui vient d'être passée est un espace de détente : tables et chaises rouges laquées, le design élégant, les dossiers en courbe et les entrelacs chinois accueillent quelques membres du public qui attendent le début des concerts. Des meubles arrondis aux casiers creux délimitent l'entrée de l'espace de repos, quelques plantes sont posées dedans, des cartons et installation d'une futur exposition sont étalés au sol. Les illustrations représentent des archers montés, en costumes traditionnels.

C'est un espace de flottement étrange, entre l'extérieur moderne et épuré et cet intérieur à la décoration chinoise traditionnelle où sont assis des metalleux. Ce mobilier qui est l'image même de ce que l'on pourrait imaginer de « chinois » dans un bâtiment hors du temps entre esthétique soviétique, moderne et traditionnelle, comme si toutes les temporalités des esthétiques historiques chinoises avaient décidé de ce

231. Le Temple des Lamas ou Yonghe Gong 雍和宮 (yōnghé gōng) est connu pour sa statue de bodhisattva de douze mètres de haut. Il s'agit d'un temple bouddhiste tibétain, il a été fondé en 1694, sous la dynastie des Qing.

232. Monster est une marque de boisson énergisante, elle se reconnaît à son logo représentant un M comme une griffure. La plupart du temps elle est verte fluorescente sur fond noir. Tout comme Red Bull la marque sponsorise des événements culturels « extrêmes » qu'ils soient musicaux ou sportifs.

côtoyer dans un seul lieu. Cette impression singulière de lieu déconnecté de la réalité est renforcé par l'absence des bruits de la ville. Alors que la route n'est pas loin, qu'un restaurant connu est installé juste à côté avec des dizaines de personnes qui font la queue, que des stands de sucres soufflés sont installés devant, qu'un carrefour est à une dizaine de mètres, le seul bruit est celui de la porte, des conversations encore calmes.

Une salle de concert se trouve au rez-de-chaussée, contrairement au Metal Music Festival²³³ qui a eu lieu il y a quelques mois, elle est cette fois-ci fermée et n'accueillera aucun concert, le festival se tiendra uniquement dans la salle du deuxième étage.

Les bouteilles et autres canettes de *Monster* distribuées à l'entrée sont confisquées par le vigile, le public fait déjà des va-et-vient entre l'entrée et la sortie. Le public est entré voir les stands pour acheter les albums, t-shirts des groupes et du festival avant qu'ils ne soient en rupture de stock puis retournent fumer ou boire. Certains ont déjà revêtu les t-shirts du festival.

Arrivé au deuxième étage, l'espace avant d'entrer, relativement petit et enfermé entre les escaliers, l'entrée de la salle et une zone avec des casiers pour les affaires, est saturé de stands. Sur la gauche celui du festival qui a lieu aujourd'hui, le 330 Metal Music Festival, manifestation annuelle depuis 2002 : on peut y trouver pendus, divers t-shirts, rouges, blancs, noirs avec des dessins représentant le crâne de loup de l'affiche de cette année, ou encore des démons et divers pentagrammes, plus classiques de l'imagerie Metal. Des drapeaux du festival sont aussi en vente sur la table à côté. Encore à coté, le stand propose le merchandising du groupe Suffocated 窒息²³⁴, formation de Thrash Metal ayant déjà participé de nombreuses fois à cet événement. Même s'il s'agit du seul groupe à avoir installé son stand à l'extérieur de la salle, on se demande comment ils ont réussi à tout faire entrer sans trop gêner le flux des personnes, tant il y a de merchandising partout. La table fait l'angle et continue sur la longueur du mur ; installées, des jeunes femmes gèrent les entrées dans la salle, elles sont réparties en trois groupes, à gauche pour les tarifs préférentiels et limités, au milieu pour les V.I.P et à droite pour les normaux. Les tickets sont validés par un QrCode²³⁵ sur le téléphone et un bracelet en tissu est mis au poignet et bloqué par un morceau de plastique pour ne pas le perdre, ce dernier est rouge pour les V.I.P. ou jaune pour les autres. Face aux stands de l'entrée on retrouve une distribution de la

233. 北漂团伙五周年 (en pinyin : Běi piāo tuánhuǒ wǔ zhōunián) qui veut dire que c'est la cinquième édition du *North Diao Gang*.

234. En pinyin, zhìxí. Le nom en chinois et anglais signifie la même chose.

235. Le QrCode est un code barre de forme carré, très courant en Chine, ils permettent d'avoir accès à de nombreuses informations en le scannant simplement avec l'appareil photo du téléphone ou une application.

même boisson énergisante qu'à l'extérieur de la salle, des tentures en plastique promotionnelles représentent le logo vert fluo de la marque sur fond noir, mais aussi une photo du groupe Suffocated 窒息. Des hôtesse, un bar et de grandes glacières qui rappellent la forme de la canette sont installées. Le vigile regarde les bracelets, pendant que certains membres du public rangent leurs affaires dans des casiers dans un petit couloir derrière lui près du *running-order* qui annonce les groupes et l'ordre de passage. Tous les groupes, même ceux aux noms écrits en anglais sont retranscrits uniquement en chinois. La double porte battante blanche donne sur un petit couloir qui s'ouvre sur une grande salle de concert.

La salle est divisée en plusieurs espaces. Les balcons, uniquement accessibles aux bracelets rouges, entourent toute la salle. En dessous, sur la gauche le bar prend un mur complet ; une partie propose de la nourriture. Les néons éclairent diverses bouteilles d'alcools. Les réfrigérateurs lumineux sont remplis de bières ou de boissons sans alcool. Sur la droite, un petit espace cloisonné dédié aux ingénieurs du son et des lumières. Derrière une marche, un long stand où l'on peut retrouver les albums et autres produits dérivés de la plupart des groupes présents ce soir là. Sur la droite des t-shirts de Dream Spirit (梦灵), représentant deux fenghuang²³⁶, des phénix chinois. Ils encadrent un blason avec le logo en chinois et en anglais du groupe, en dessous un second blason est orné d'un félin stylisé entouré d'un soleil. L'arrière est composé d'une divinité de la musique et des villes où s'est arrêté le groupe dans le cadre de leur tournée japonaise. Le stand suivant est celui d'Explosicum 爆浆, on y retrouve de nombreux t-shirts, rouges, noirs et blancs, dans une esthétique minimaliste et simpliste, un métallique zombie y est représenté avec sa veste à patchs et sa canette de bière. Des stickers du logo du groupe sont déclinés sur les mêmes couleurs et leur dernier album est disponible en format CD, cassette et en coffret vinyle avec l'*artwork* en 3D : il s'agit du stand le plus garni au niveau des objets disponibles puisqu'on y retrouve aussi des patchs et des pins en métal. En continuant d'avancer, on se retrouve devant le stand de Barque of Dante 但丁之舟, plus classique ils proposent l'album et t-shirts de l'*artwork* de ce dernier, une caverne sombre aux allures *heroic fantasy*. S'ensuit celui de Black Kirin 黑麒麟 avec les deux derniers albums en digipack²³⁷, en version anglaise et chinoise, ces derniers illustrés par des *artworks* différents. Il y a également leur dernier single et leur dernier album en édition deluxe dans une boîte en

236. Le fenghuang, en chinois 凤凰, est le seigneur de tout les oiseaux, il est le symbole de l'impératrice. On le retrouve dans de nombreux temples et bâtiments de l'ère impériale comme dans la partie réservée à l'impératrice dans la Cité Interdite.

237. Les digipacks sont des pochettes en carton ou sont rangés les cds. Ils s'ouvrent en général en trois volets, contrairement aux pochettes utilisée généralement pour les singles ou le cd est glissé comme un vinyle.

carton avec imprimé dessus à l'encre noire « 金陵祭 » qui signifie Nanking Massacre, nom de leur dernier album et référence à l'événement historique. À la fin un membre de Snowsedim 雪沉²³⁸, sans aucun stand tel un vendeur de *street food* vendait le premier album du groupe ; je viens lui en acheter un et échanger quelques mots, même si j'ai raté le début de leur prestation j'aime beaucoup ce mélange déconcertant de musique mongole et han chinoise avec le Metal. Ce n'est pas d'entendre du Metal avec de la musique mongole qui est prenant, car Tengger Cavalry ou Nine Treasures font ça très bien, ni han et Metal, Black Kirin le mélange avec du Metal Extrême et Tang Dynasty avec du Heavy Metal ; c'est ce mélange entre musique mongole et han en même temps qui est le plus singulier : alors que Voodoo Kungfu faisait des morceaux qui sonnaient soit han soit mongol, Snowsedim arrive à mélanger et se faire côtoyer deux styles de musiques chinoises qui se rencontrent très rarement et encore plus rarement de façon harmonieuse. Leur album « Anthology of Ebony » 乌木集 réussit cette alchimie rare, comme si à l'inverse de l'Histoire, les hans et les mongols avaient réussi à évoluer ensemble sur un même chemin de façon pacifique et égalitaire. Le second album, sans doute composé trop rapidement, ne réussira pas à recréer ce tour de force musical : les parties hans trop en avant prennent le dessus sur des parties mongoles fades et stéréotypées alors que le premier album avait des sonorités mongoles plus poétiques et mélancoliques, loin de l'imaginaire guerrier que nous avons l'habitude de voir.

Il y a un dernier espace, sur la droite, réservé aux toilettes, qui est aussi la zone fumeur informelle. Un épais brouillard de fumée de cigarette s'en échappe et les toilettes suspendues servent autant pour leur fonction première qu'en tant que cendrier. Le lieu contraste avec la salle propre – autant que le permet une salle de concert avec des centaines de personnes plus ou moins alcoolisées – tout comme avec le hall de repos sophistiqué et délicat. L'odeur de tabac froid, de fumée de cigarette et d'urine imprègne les toilettes – les caniveaux semblent plus agréables en cet instant.

Les drapeaux du festival créent une enceinte face à la scène où se retrouve le public. Ils sont accrochés aux rambardes des V.I.P qui assistent au concert d'en haut, dans des canapés avec tables basses, surplombant le public qui n'a pu ou voulu acquérir que les places « standards » à 230¥ (contre 330¥²³⁹ pour les VIPs) avec un vigile en bas des escaliers qui filtre ceux qui n'ont pas la bonne couleur de bracelet. Certains VIP

238. En pinyin, zuǒ chén. Il n'y a pas vraiment de traduction littérale à 雪沉 qui pourrait se rapprocher de l'idée de médiation de la neige ou de méditation dans la neige. Le groupe s'inspire de la culture chinoise au sens large, ainsi que de la philosophie de ce que leur label appelle des « anciens sages ».

239. En euros, environ 29 € pour les places « normales » contre environ 42 € pour les VIP.

regardent en bas et d'un regard dédaigneux retournent sur leurs banquettes dans une attitude des plus précieuses, d'autres au final préféreront descendre pour assister aux concerts, car le balcon est assez profond et les grands drapeaux bouchent la vue si l'on souhaite regarder entre les barreaux des rambardes. Les bannières de plusieurs mètres de long sont aux couleurs du festival. On y voit le M stylisé avec l'inscription 330 Metal Festival au dessus en anglais et en chinois, une seconde version est composée d'entrelacs à l'esthétique chinoise qui entourent le M avec uniquement l'écriture chinoise. La scène est un peu en hauteur derrière une barrière en métal noir. Deux logos de la marque *Monster* encadrent le mur derrière la batterie.

À cet instant, l'atmosphère est calme. Les aller-retours du public se font de moins en moins espacés, les allers plus nombreux que les retours. Les deux premiers rangs déjà bien installés avant les premiers groupes se font plus compacts, avant de se transformer en troisième, quatrième et finir par emplir la salle. L'air devient plus lourd, la chaleur humaine et des lumières font que les personnes dans la salle enlèvent en majorité les blousons, la salle devient une exposition de visuels plus ou moins métalliques. L'esthétique Black Metal, sombre, souvent en noir et blanc se retrouve côte-à-côte avec les images chatoyantes du Heavy Metal. Les frontières physiques n'existent plus, les t-shirts de groupes chinois se mélangent aux groupes de Metal occidentaux plus connus. Le temps passe en même temps que l'impatience, l'excitation et l'alcool font s'élever les voix. On a toujours cette impression étrange que c'est au plus fort de l'impatience que le groupe entre en scène, avant que cette impatience ne se transforme en colère face à une attente trop longue. C'est dans cet équilibre précaire, avant que l'excitation ne passe à l'énervement, que Bliss-Illusion 虚极 entre en scène.

Les membres du groupe sont habillés de noir, de vêtements amples, le visage grimé au niveau du menton, des yeux, et du front – exception faite du flûtiste. Ce dernier est vêtu d'habits traditionnels chinois blancs, cheveux courts, lunettes de vue, une table est placée devant lui avec plusieurs flûtes traditionnelles chinoises. Le chanteur est habillé en beige avec un pantalon marron, les cheveux lui couvrent le visage. Il tient un *mâlâ*²⁴⁰ marron de 108 perles de bois dans la main droite. Le batteur est caché au fond de la scène et ne se distingue qu'en ombre devant l'image projetée sur le mur. Leur logo est composé, au centre, d'écritures et de symboles bouddhistes

240. Un mâlà ou mālā en sanskrit est connu pour être le « chapelet » hindou et/ou bouddhiste. Il est traditionnellement fait de 108 perles de bois. Le mâlà accompagne les bouddhistes dans leurs prières et la récitation des mantras.

tellement entremêlés qu'il devient impossible de les discriminer. Un mantra bouddhiste l'entoure, puis encore des entrelacs chinois mais plus stylisés. La lumière de l'écran qui projette l'image est jaune, dorée, légèrement rouge, c'est une lumière apaisante, chaleureuse, loin de l'image Black Metal froide, noire et blanche.

Le 330 Metal Festival est ma première rencontre avec la musique de Bliss-Illusion ; à ce moment le groupe n'a sorti que quelques démos, je n'avais jamais entendu parler d'eux, je n'avais aucune idée de la musique du groupe, j'étais seulement intrigué par cette mise en scène. C'était « chinois » les tenues, les idéogrammes projetés, mais ce n'était pas l'esthétique « chinoise » que j'avais jusqu'ici rencontrée sur les pochettes d'albums ou même dans la musique. Rien d'épique à la Dream Spirit ou Black Kirin, même si Bliss-Illusion est poétique dans ses paroles sur scène rien de comparable non plus à Zuriaake. À cet instant, Bliss-Illusion, avant même de commencer à jouer, au travers de ses tenues, de la projection en fond de scène, de ses accessoires, de ses maquillages, communiquait déjà quelque chose de mystique : ils n'allaient pas nous raconter une histoire des temps anciens de la Chine ou de glorieuses batailles.

Lorsque le concert commence, les premiers morceaux ne sont à mes oreilles qu'un mélange de Shoegaze, de Black Metal et de musique folk, c'est-à-dire une musique éthérée, mais aussi sombre avec des flûtes chinoises différentes de temps en temps. Le groupe n'utilise pas de samples pour les parties « folk chinoises » mais ces premiers instants sont une alternance entre ces parties claires typiques du Shoegaze et des passages plus violents plus Black Metal avec un chant tantôt guttural tantôt narré en chinois. Ce début de la prestation a une impression de déjà-vu dans son déroulement, le chanteur bouge sur scène de droite à gauche et *headbang* un peu mais, plus les titres avancent, plus ses mouvements se font comme hypnotiques. Les cheveux du chanteur voltigent dans ces mouvements de plus en plus saccadés, violents.

La musique résonne plus fort alors que les musiciens prennent de l'assurance face à cette salle tiraillée entre introspection et déchaînement. Les gestes des musiciens sont plus sûrs, les seuls moments de flottement sont ceux de la musique et non des hésitations. Dans le public, les auditeurs ferment les yeux et bougent légèrement au son de la musique alors que d'autres lèvent les bras, poings fermés ou en cornes du diable en hurlant. La musique de Bliss-Illusion fait cohabiter au sein d'un même lieu cris et silence dans une salle qui n'était il y a quelques minutes qu'un va-et-vient incessant ou, au mieux, un bar. On se laisse porter par la musique, par ce concert qui se transforme petit à petit en une sorte de rituel qui mélange la noirceur, la violence, le romantisme noir du Black Metal à la spiritualité du bouddhisme, au voyage intérieur tout en étant une élévation à travers les sons tibétains, chinois mais aussi Shoegaze,

avec ces notes évanescentes qui se perdent délicatement dans la salle. Cette impression de rituel est renforcée lorsque le chanteur sort un rouleau de prières et commence à le lire, s'ensuivent des gestes torturés : ses bras, sa tête et l'ensemble de son corps souffre de ce surplus émotionnel. Puis, il se laisse tomber à terre comme terrassé par la souffrance et la tristesse qui habitent ce monde.

Il se relève, des hurlements s'élèvent de la foule présente dans la salle. Encore quelques morceaux, le concert se finit plus calmement et je reste, quelque peu déconcerté par ce que j'ai vu et entendu. Si les débuts de la prestation ne m'avaient que peu touché, la suite m'a totalement transporté dans l'univers de Bliss-Illusion. Un univers tantrique, où l'obscurité et la lumière se mêlent ; rien de taoïste, nul yin et yang, juste un espace de méditation et de médiation lumineux et ténébreux, de cohabitation de pure lumière et de pures ténèbres. Ces temps sont symboliquement représentés par les différentes influences musicales. La fin de la prestation nous renvoie avec douceur au réel et laisse un goût de trop peu, mais est aussi annonciatrice d'un futur qui se fera sous l'aile noire et lumineuse du phœnix de Bliss-Illusion.

Le public sort, une partie reste devant la scène sur une ou deux rangées en attendant le prochain groupe. Les conversations reprennent de plus belle, après cette parenthèse bouddhique et Black Metal. L'atmosphère est plus calme, plus détendue, on se demande si c'est l'effet Bliss-Illusion ou juste que le concert est passé et que c'est le début d'une nouvelle attente qui commence, avant le prochain groupe et avant de recommencer.

Dans la salle, la foule se divise en trois gros flux, ceux qui sortent de la salle, ceux qui vont au *merchandising* ou encore ceux qui vont au bar. La quête pour une bière a été fructueuse, contrairement à ceux partis à la recherche de *merchandising* de Bliss-Illusion puisqu'ils reviennent déçus : il n'y a rien du groupe.

Un quart-d'heure passe, le temps que les équipes du festival installent les bannières de Dream Spirit (梦灵). Quatre sont élevées, deux de chaque côté de l'estrade où se trouve le batteur, prêt pour l'affrontement guerrier et épique qui va s'engager. Il ne manque plus que les combattants, alors qu'en face de la scène les drapeaux sont en ordre de bataille. Présage et souvenir d'un monde chinois fantastique où se côtoient histoires, légendes, mythes et magie à l'image de la bannière de droite représentent un casque de général librement inspiré des casques de la période Ming, et qui orne la pochette de leur dernier album « General Triumphant » 将·军 sorti en 2017. La pochette entière de l'album sera projetée sur le fond du mur, légèrement en

mouvement : elle offre une aura mystérieusement vivante à ce casque. Sa forme est celle d'un casque historique, mais les ornements bien que chinois évoquent plus un casque de héros d'*heroic fantasy* chinois avec ces têtes de dragons verts sur les côtés, qui soulignent les yeux tout en suggérant des ailes. Le blason d'un shi²⁴¹, le lion gardien, orne le front du casque, il est surmonté d'une coiffe en queue de cheval rouge éclatant. Il est au centre de la bannière, seul équipement militaire représenté, on a l'impression que cet artefact attend son élu avant de lui octroyer sa puissance magique et faire de lui le général triomphant annoncé par l'album ! Le décor de scène de Dream Spirit illustre encore plus précisément la guerre qui va se jouer : la bannière à coté représente, elle, une scène de bataille. L'histoire continue de se dérouler devant nos yeux, au travers de ces bannières devenues l'illustration de ce récit épique et fantastique. Après avoir aperçu l'objet de la quête, le casque, après avoir vu les enjeux guerriers qui se déroulent sur cette terre mythologique nous sommes face à une autre bannière. Elle se trouve à l'extrême gauche de la scène et représente un général en train de charger sur son cheval, seul sur un fond clair et neutre. Le héros part rejoindre les troupes pour livrer bataille sur les terres de l'Empire du Milieu.

Avant même le début du concert de Dream Spirit, les bannières sont plantées et avec elles l'histoire qui va nous être contée. Le temps de se plonger dans ce triptyque aux allures héroïques et picturales, les musiciens entrent, dans la salle des samples de musique traditionnelle résonnent tel des cors de guerre invisibles. Et la suite ne se fait pas attendre, la charge de cavalerie musicale attaque rapidement à coups de batterie et guitare ! Après cette charge musicale aux allures de Heavy Metal, nous pouvons poser les yeux sur les costumes colorés et chatoyants des guerriers qui mènent l'assaut. Directement inspirées des costumes des wu xia pian (武侠片)²⁴², leurs tenues de scène mélangent esthétique chinoise antique, impériale et moderne ainsi que Metal. Les piques des bracelets, et ceux sur les tenues (plus discrets) soulignent non seulement l'esthétique Metal mais aussi guerrière des tenues. Les manches s'arrêtant aux coudes laissent apparaître des tatouages entre tribal et dessin chinois, renforçant l'aspect hors du temps de l'esthétique de Dream Spirit et ainsi de leurs histoires. Leurs histoires ne sont pas atemporelles, elles sont hors du temps, hors de notre temps.

Dream Spirit vient nous conter des légendes, de glorieuses batailles qui se sont

241. Le shi en chinois « 獅 » est une représentation mythologique de lion datant de la Chine Impériale. Il est connu sous le nom de « lion gardien » et avait un rôle protecteur.

242. Le genre naît en 1920 mais dès les années 1930 il est interdit par le Kuomintang, le Parti nationaliste chinois alors à la tête du pays. Après la guerre, le genre refait surface à Hong Kong mais décline petit à petit à cause de la mauvaise production des films. C'est dans les années 1950 qu'il recommence à intéresser le public avant d'entrer dans un « âge d'or » dans les années 1960.

déroulées dans un autre univers où les guerriers ont autant des tenues éclatantes de soie, tout en broderie que des piques, des cheveux longs et des tatouages retraçant leurs histoires épiques d'épéistes solitaires. Pour retranscrire cet univers en musique le groupe fait appel à des samples, ces derniers ne prennent pas tout l'espace sonore, ils permettent d'apporter des sonorités folkloriques et de dessiner un paysage sonore chinois, de retranscrire en musique les éléments scéniques pour se plonger dans l'univers de Dream Spirit et de rêver à cet esprit mythique et onirique. Le chanteur est le héros de cette histoire, il tient une place centrale, le micro est son épée, c'est un chant Heavy Metal puissant qui résonne alors dans toute la salle. Un appel à guerroyer qui trouve un écho dans le cœur d'un public conquis dès l'entrée majestueuse du groupe. La zone en face de la scène est une foule galvanisée par le chant et la musique épique et entraînante flirtant avec le Power Metal sans pour autant devenir « kitscho-féérique »²⁴³ comme beaucoup de groupes du genre qui rivalisent de mauvais goût à grand renfort d'armures étincelantes et de brushing. Le public danse et de nombreuses personnes se jettent dans le public pour se faire porter et slamer²⁴⁴. Les morceaux s'enchaînent, les passages Heavy Metal plus épiques sont régulièrement entrecoupés de passages plus calmes avec un chant moins haut mais tout aussi puissant ; le chanteur prend alors des allures de narrateur, pour faire souffler le récit. Il profite d'une de ces accalmies pour asperger le public d'eau provenant de sa hu lu 葫芦, cette gourde faite à partir d'une Calebasse vide et séchée que l'on retrouve souvent dans les histoires chinoises, magique (pour enfermer une âme) ou purement utilitaire ; dans tous les cas, un peu de fraîcheur pour les premiers rangs n'est pas de trop. Dream Spirit ayant littéralement fait monter la température de la salle, avec l'énergie déployée par le groupe et la réponse tout en puissance du public.

C'est dans un dernier déchaînement de Heavy Metal et de musique folk que la prestation de Dream Spirit s'achève. Pas d'épilogue calme pour le retour victorieux du héros, juste son dernier combat qui s'achève à grand renfort de samples d'instruments traditionnels, de guitares saturées et de batterie tambourinant des rythmes martiaux. Victorieux et épuisé, il est temps pour lui de quitter la scène où il a pris vie sous les notes et la voix de Dream Spirit, de s'évanouir avant d'être appelé de nouveau pour revivre ses combats, et le public spectateur de cette histoire de prendre l'air et de se reposer avant le dernier acte de ce festival.

Nouveau moment d'accalmie avant une des têtes d'affiches de la soirée, Black

243. L'expression « kitscho-féérique » formé des termes kitsch et féérique retranscrit l'idée d'un univers et/ou d'une représentation féérique poussée à l'extrême, jusqu'au kitsch, autrement dit jusqu'au mauvais goût.

244. Action de se faire porter par le public les bras tendus en l'air dans la salle.

Kirin 黒麒麟. Les allées et venues du public sont plus limitées, la masse compacte qui s'est formée lors de la dernière prestation ne se dissipe pas beaucoup. Les gens sont là pour voir Black Kirin 黒麒麟 et ça se voit, se sent, l'impatience est beaucoup plus grande que pour les groupes précédents. Le public parti revient rapidement, la masse grossit, les conversations se font plus fortes et le nombre de personnes avec un t-shirt de Black Kirin fait que les visuels du groupes sortent de l'amas des t-shirts de Metal portés. Qu'ils soient ornés des derniers artworks ou simplement du logo, de t-shirts plus anciens ou achetés le soir même au stand, une vague Black Kirin s'est engouffrée dans la salle. Il se crée un fort contraste avec les groupes précédents. Alors que ces derniers mettaient tout en œuvre pour s'approprier la scène, par leurs projections, leurs tenues ou encore l'installation d'éléments de décors, la mise en scène de Black Kirin 黒麒麟 est sobre : seul l'écran projette le logo du groupe. Lorsque les membres entrent sur scène, ils sont vêtus simplement, de noir, en chemise ou en t-shirt. Pas de maquillage ou de tenue traditionnelle. « L'esthétique » semble avoir glissé, de la scène à la salle. Des t-shirts de Dream Spirit ou encore de Bliss-Illusion étaient bien portés lors des passages des groupes mais ils restaient épars, l'esthétique du groupe venait de la scène, des membres du groupes qui illustraient leur musique visuellement ; alors que pour Black Kirin, la sobriété de la mise en scène est égale à la présence de leur esthétique dans le public. Black Kirin est sur scène, son esthétique dans le public.

L'immense salle est pleine, seul l'espace devant les stands des groupes et l'accès au bar sont libres. Des centaines de personnes trépignent d'impatience alors qu'enfin la musique commence.

Un sample de erhu résonne, en introduction avant un déferlement Black Death Metal. Bien que leur musique pioche dans les styles du Metal Extrême les guitares sont mélodiques, voir mélodieuses. La musique est saturée mais difficile de dire qu'elle est extrême, les mélodies sont plus délicates que vraiment violentes. On ne retrouve pas sur scène la noire brutalité qui imprègne les albums. Il se dégage de « National Trauma » et de « Nanking Massacre » une grandiose déchéance : c'est le crépuscule d'une civilisation millénaire qui se retrouve massacrée, traumatisée avec en fond tout ce qui a fait la grandeur de la civilisation chinoise. La sobriété des tenues auraient pu servir cette atmosphère de grandeur insufflée dans les albums studios. Les musiciens auraient pu n'être que des ombres, des spectres des temps passés venus de ses ruines fumantes, des ombres dénuées d'individualité, et ainsi être représentatifs de tous ceux tombés sous les balles guerrières, mais le groupe n'utilise ni instruments folkloriques ni même de clavier pour les reproduire sur scène. Ce ne sont que des

samples fades. Ils ne sont pas déclenchés par les musiciens non plus et rythment donc la prestation, ne laissant que peu de place à l'improvisation des musiciens. Cette impression d'artificialité est renforcée par le chant féminin qui tient le rôle d'une hua dan²⁴⁵ 花旦 lors des parties où le dan²⁴⁶ 旦 est mis en avant ; ces parties inspirées par l'opéra de Pékin sont également samplées, tout comme le second chant guttural alors qu'elles tiennent une place centrale dans la construction de l'identité musicale de Black Kirin. Le groupe a fait le choix de transporter à l'identique ces morceaux studios sur scène sans les modifier, en samplant ce qu'ils ne pouvaient pas jouer sur scène. Là où les samples servaient à illustrer la musique de Dream Spirit, à y ajouter une touche plus épique et chinoise, dans la prestation de Black Kirin ils deviennent centraux et de ce fait, leur artificialité aussi. Il n'y a rien d'épique, de galvanisant, contrairement à ce que les rythmes martiaux de la musique laisseraient présager. Le public reste en majorité stoïque, perplexe face à cette prestation. Des vidéos viennent en fond mettre des images sur la musique ainsi que les paroles qui s'affichent. Le concert devient un défilement des vidéos, comme un ciné-concert sans l'intérêt du concert et du cinéma puisque certaines parties musicales ne sont même pas jouées sur scène. La prestation se fait, ni plus ni moins, froide mais pas dans le sens d'un Black Metal froid qui nous fait ressentir la neige des montagnes norvégiennes, ou le froid clinique du Metal Industriel qui est aussi précis et mortel qu'un chirurgien tueur en série. Froid, sans intérêt, on ne ressent pas les enjeux de la guerre, de la destruction, de la mort qui passent en fond. Les paroles qui s'affichent en chinois et en anglais ajoutent à la lourdeur visuelle, c'est une impression de trop. Le patriotisme national intrinsèque à la musique et aux paroles de Black Kirin ne déchaîne pas les foules mais lorsque le titre "Nanking Massacre" arrive, un membre du public monte sur scène, prend le micro et se lance dans un discours anti-japonais. Le public est hébété avant le début du morceau, l'atmosphère est lourde, plombée par ce qui vient de se passer. La suite du morceau ne va pas arranger l'atmosphère, le groupe commence à jouer alors que le clip se lance sur le mur du fond, il retrace le massacre en animation, avec un compteur pour le nombre de victime. Il s'agira du seul morceau sans sample mais aussi du plus Black Metal de leur concert de ce soir. Le public est plus réceptif à la musique mais les pogos font pâle figure à côté de ceux de Dream Spirit, le malaise reste palpable et la fin du concert ne va pas arranger les choses. Le chanteur remerciera le public en disant que leur merchandising est disponible derrière et reste ainsi l'impression d'avoir

245. Huan Dan que l'on peut traduire par « rôle fleuri » est un personnage de l'opéra de Pékin représentant une jeune fille enjouée et pleine de vie.

246. Dan est l'appellation qui désignent tout les rôles féminins, souvent principaux dans l'opéra de Pékin. Huan Dan est un style de rôle, dans les rôles féminins..

regardé quelqu'un qui fait juste un boulot, sans passion, avec un cahier des charges. Une prestation au final très oubliable...

Le festival continuera encore quelques heures, avec des groupes de Thrash Metal et de Metalcore. Le 330 Metal Festival se finira tard dans la nuit, l'esthétique chinoise de Bliss-Illusion, Dream Spirit et Black Kirin laissera la place à celle du « Metal ». Les groupes enchaîneront les prestations, avec très peu de temps morts, et ils trouveront leur public pour réchauffer l'atmosphère de la salle.



Figure 9. – Affiche du 330 Metal Music Festival de 2018 à Pékin.

• LE CONCERT, LIEU D'EXPRESSION DE L'IDENTITÉ

François Nicolas débute l'ouvrage collectif *Le concert: Enjeux, fonctions, modalités* sur le fait qu'un concert peut se définir intrinsèquement comme une « *consistance d'une unité. Empiriquement cette unité de concert se donne comme unité de temps (une durée d'écoute continue – d'une à trois heures²⁴⁷ – sans autre interruption que celles des entractes), de lieu (une même salle) et d'action (un même ensemble d'interprètes ayant concerté leur action). Mais cette unité empirique ne suffit pas à faire une unité musicale. Cette unité empirique est en effet effectuée à chaque concert mais l'unité musicale elle, ne l'est pas ...* » (2000 – p.9). En d'autres termes, il ne suffit pas de mettre des groupes ensemble pour créer une unité ou un concert. C'est ce que montre François Nicolas dans son analyse musicale du concert. Il voit l'événement qu'est le concert comme « *une sorte de pivot, articulant l'œuvre qui la précédait et celle qui la suivait. Finalement, et un peu étrangement (je ne saurais toujours pas nommer exactement cela), chaque œuvre avait bien dans ce concert une double fonction : une fonction active (nourrir le concert de la musique qu'elle apportait) mais aussi et surtout passive (être éclairée par les autres œuvres).* » (2000 – p.23).

Lorsque j'aidais à l'organisation de concerts à Nice²⁴⁸ l'accent était mis sur la cohésion de l'affiche. Arrivé à ce stade de lecture de ce travail, le lecteur même non initié aux arcanes du Metal aura saisi qu'il s'agit d'un style, au final, assez peu unifié. Allant de la politique, aux styles des groupes, en passant par les relations humains, nombreux sont les facteurs à prendre en compte lors de la création d'un concert pour que celui-ci ait une « unité », que la musique des groupes s'enchaîne comme une rencontre naturelle entre plusieurs identités. Que ce soit dans un crescendo de violence musicale ou des ruptures brutales entre des styles qui permettent de mettre en valeurs les différents groupes, les concerts sont construits pour éviter de faire sortir le public présent de l'atmosphère du concert. L'atmosphère du concert cherche à être singulière car il s'agit avant tout d'un « *curieux moment* » pour Beat Perrey, un :

« ... moment arraché au jour, vécu comme un repos dans l'affaire quotidien, dans un espace enfermé isolé du monde extérieur, à l'abri de toute intrusion. Étrange parenthèse dans le passage du temps, suspension, qui permet à la musique de créer son temps. Et étrange enclave dans laquelle c'est la musique qui crée l'espace. Le concert transforme ainsi deux des référents les plus rassurants, le

247. L'auteur n'aura sans doute pas pensé aux « concerts marathons » du Boss, Bruce Springsteen et ses nombreux concerts qui dépassent régulièrement les trois heures et dont son record en 2012 à Helsinki est un concert de quatre heures et six minutes.

248. Avec Dead Rose Entertainment, L'Asso Domi Extrême (l'association avec le meilleur jeu de mots et aussi le plus douteux) ainsi que pour les ScholoFest (festivals de mon webzine Scholomance).

temps et l'espace, et il le fait par séparation et par isolement. Cela ouvre sur de nouvelles expériences temporelles et spatiales dans un processus qui est à la fois retrait et expansion. Cet aspect d'expansion, grâce à la concentration dans l'isolement qui représente le concert, devient déconcertant dès qu'on essaie de l'isoler à son tour, de l'analyser... » (2000 – p. 207)

Cette description sensible de l'espace-temps du concert si « déconcertant » à saisir mais en même temps tellement singulier dans un lieu donné nous renvoie à l'atmosphère décrite par Mathieu Claveyrolas (2003) qui est aussi facilement identifiable que difficile à saisir car l'atmosphère tout comme le concert « *dépasse de beaucoup la simple addition des stimulations sensorielles, des attitudes et émotions et des marqueurs de l'espace et du temps du temple* » (2003 – p. 381) et, ici, du concert. Tout comme il existe une atmosphère du temple, il y a celle du concert : la singularité de chaque lieu et/ou événement vient de la totalité des événements qui s'y déroulent et des choix qui ont été faits car « *L'atmosphère ne se limite pas à la dimension sensible [...]. Elle est le produit d'une construction locale et dynamique caractéristique de deux modalités-clés [...] : la quotidienneté et l'expérience.* » (2003 p. 385). Pourquoi ne pas mettre que du Black Metal, du Thrash ou du Heavy Metal ? Pourquoi mettre du Black Metal avec du Post-Rock par exemple, ou de la Noise ? C'est « l'expérience », la « quotidienneté » et la « sensibilité » de la relation que l'on a avec le Metal et d'autres styles de musique qui va faire que l'on va construire un concert « dynamique » et ainsi créer un espace-temps où l'atmosphère peut se développer efficacement. Cette idée que l'atmosphère est une construction locale et dynamique des acteurs, comme au temple de Saṅkata-Mocana étudié par Mathieu Claveyrolas, se retrouve dans ce qu'exprime Ruò Tán au travers de son label :

« Je trouve que pour le moment mon label c'est un truc qui permet de lier la scène Noise, Metal, Drone, Ambient, Folk tout ça. Même si j'ai pas sorti tous ces genres là, petit à petit j'ai contribué un peu à la connexion entre – les chinois aussi – et les metalleux qui peuvent écouter de la Noise et quelqu'un qui fait de la Noise qui peut rester dans la scène Indus et Noise peut découvrir autre chose, peut-être une sorte de musique traditionnelle. Ce n'est pas tout le monde qui écoute tout ça. »

Le lien avec les concerts se fait alors aisément dans la conversation lorsque je lui demande ce qui les lie entre eux ; il enchaîne avec son expérience d'organisateur de concerts :

« J'ai aussi organisé des concerts en France et en Chine. Au tout début j'ai organisé un petit festival Metal dans ma ville natale, Nanjin. La première édition j'ai fait que Metal, ensuite j'ai essayé de mélanger un peu de Noise avec les groupes locaux de Thrash, Black Metal. J'ai eu de bons retours, un mec qui écoutait du Black Metal quand il a vu de la Noise il s'est dit : « Wow qu'est-ce c'est, je comprends pas ». Mais il était très intéressé et ça c'est intéressant. Après dans ma ville, la scène n'est pas très active. Il y a des groupes mais les gens ne font pas beaucoup de concerts, il n'y avait pas de salle, maintenant il y en a. J'aime faire ce genre de chose, organiser, connaître les gens, les lier.

Quelquefois, quand j'écoute d'autres musiques comme la Noise. A une époque j'écoutais pas trop de Metal, puis après j'ai réécouté du Metal et je voulais autre chose en fait. Je l'ai écouté sous un autre aspect. Ça me donne des idées, des observations plus intéressantes qu'avant. Parce que si c'est que Metal tous les jours...

Ce n'est pas vraiment une mode, mais il y a de plus en plus de groupes qui font des mélanges de styles. Dans le Metal aussi, ou comme le groupe japonais Boris avec la Noise, Pop. »

Créer un espace-temps pour le concert où l'atmosphère peut se développer comme on l'imagine vient de sa connaissance des acteurs locaux et de leurs sensibilités. Si ses concerts fonctionnent alors qu'il mélange Metal, Noise et musique Folk c'est grâce à son label WV Sorcerer. Avec ce dernier il a déjà pu mettre en avant des groupes pratiquant ces différents genres et les regrouper sous un même nom, celui de son label. Le public est déjà sensibilisé (même s'il n'écoute pas) à la cohabitation et/ou au mélange de genres qui semble musicalement très éloignés. C'est en créant ces liens entre acteurs locaux qu'il peut dans un premier temps sensibiliser, puis créer des événements qui reflètent sa volonté de mélanger les genres. Ces événements pourront déployer ces liens dans les concerts qu'il organise pour leur créer cet espace-temps et l'atmosphère qu'il a souhaité. Mais le même concert n'aura pas forcément le même accueil partout, car le public local n'aura pas développé la même sensibilité, faute de structures similaires à celle de Ruò Tán. C'est le cas par exemple avec l'accueil reçu par Nine Treasures lors de leur tournée européenne Yang Yu leur manager explique que :

« c'est dur de faire des concerts en Europe, avec Nine Treasures il y a eu des concerts face à une dizaine de personnes et d'autres fois face à deux cents personnes. Mais c'est le business quand tu as un groupe « exotique », que tu

viens de loin, d'Asie. »

Le public occidental n'a pas une réception égale vis-à-vis du Metal « asiatique », « exotique ». Pour Bliss-Illusion, le deuxième foyer de fans après la Chine est la France²⁴⁹, et cela s'explique par le fait que le groupe ai signé chez Anesthetize Productions, un label français pour la distribution occidentale de son premier album – mais aussi, par le fait que je m'occupe de leur page Facebook et que pour la faire connaître, la première chose que j'ai faite a été d'en parler à mes amis principalement français et les inviter à suivre le groupe sur les réseaux sociaux. Il suffit d'une structure locale active (comme WV Sorcerer Productions) ou d'un auditeur-fan qui s'engage à faire connaître le groupe pour que, sur la même tournée, avec le même groupe, on passe de « *concerts face à une dizaine de personne* » à « *d'autres fois face à deux cents personnes* ». C'est également ce que j'ai constaté lors du premier passage de Zuriaake à Paris en 2017 : le groupe a alors joué devant une dizaine de personnes tandis qu'en Chine il s'agit de têtes d'affiches. Bloodfire est conscient de n'avoir aucun ancrage en France mais ce n'était qu'une étape, la première, comme il l'explique lorsque l'on revient sur son concert parisien :

« Pour moi, pour le groupe je pense que c'était une première étape de faire ce concert en France. On a commencé en Allemagne, il y a pas beaucoup de groupes chinois qui sont passés là-bas. Cinquante, cent personnes pour moi c'est bon, je suis satisfait. »

Il a eu plus de public en Allemagne car il y a une communauté chinoise plus importante, et à Paris une partie importante du public était soit chinois, soit japonais lors de leur passage. C'est-à-dire un public qui est déjà sensible au Metal chinois de Zuriaake. Ces petits concerts dans toute l'Europe ont permis au groupe d'aller à la rencontre des gens et de se construire une notoriété locale, puis nationale et européenne pour finir par jouer dans de grands festivals en terres européennes. J'ai pu constater un accueil similaire lors du passage de Voodoo Kungfu à Marseille en 2016 où le groupe avait, contrairement à Zuriaake, la chance de tourner avec Orphaned Land (un groupe de Metal israélien aux sonorités folkloriques) et où le public s'attendait donc déjà à au moins une prestation « exotique ». Lors du passage de Voodoo Kungfu, le public était moins présent que lors du passage du groupe d'ouverture et, exception faite de quelqu'un avec un t-shirt Nine Treasures, j'étais le seul Occidental devant la scène à hurler avec Li Nan ! À la fin du concert j'ai quitté la salle pour un entretien avec le chanteur,

249. Dans les statistiques Facebook ce sont les français les plus présents sur la page du groupe après Weibo il s'agit de leur principal réseaux social même si ce n'est pas eux qui la gère directement.

dehors et, attablé avec ce dernier, j'ai vu partir les metalleux chinois avec qui j'ai partagé le *headbang* le plus furieux jamais fait dans ma vie sur le morceau "Bruce Lee". Je ne les ai pas vus revenir pour Orphaned Land, qui a pourtant rempli la salle par la suite.

Les affiches peuvent sembler cohérentes de prime abord, mais on peut noter que Zuriaake dénotait de l'esthétique Black Metal « classique » majoritaire sur l'affiche et qui concernait deux groupes sur trois. Alors que Voodoo Kungfu – face aux deux premiers groupes Metal Progressif et le second Metal Symphonique – délivrait un Metal extrême aux influences Hardcore alors que la tête d'affiche, Orphaned Land, bien qu'« exotique » pratique un Folk Metal bien plus calme et progressif loin de leurs influences Doom Metal et Death Metal de leurs débuts.

Sur cette date l'aspect oriental de l'ensemble ne suffisait pas à intégrer Voodoo Kungfu qui délivrait une musique bien plus violente et extrême qu'Orphaned Land. Bien que les deux groupes possèdent des touches folkloriques, celles de Voodoo Kungfu ne font que renforcer l'esprit guerrier du groupe, qu'elles soient hans, tibétaines ou mongoles. Un esprit guerrier illustré par un Li Nan hurlant sans micro dans la salle. Lorsque, attablé devant la salle en compagnie de Li Nan je vois partir les metalleux chinois, je me dis que je ne suis pas le seul à être venu uniquement pour Voodoo Kungfu.

Que ce soit pour leur identité « chinoise » et/ou leur Metal extrême, ces concerts de Zuriaake et Voodoo Kungfu expriment une chose que Françoise Escal souligne : « *la succession des morceaux est intégrée à un tout* ». La *set-list* d'un concert fait partie de la prestation du groupe qui elle-même fait partie de l'affiche, le « tout ». C'est ainsi, face à ce tout, que « *l'organisateur du concert donne sens* » (2003 – p. 226), ce qui était le cas sur l'affiche « orientaliste » de Marseille ou Black Metal de Paris, il y avait un tout cohérent « orientaliste » et Black Metal, mais si l'organisateur donne du sens au concert, en programmant les groupes, en organisant l'ordre de passage, en choisissant la salle etc., le fait que le concert fasse sens ou non n'est plus entre ses mains. L'organisateur donne une identité à son concert au travers des groupes programmés, des visuels et de la salle, mais il n'a pas de prise sur le reste. Une affiche peut nous sembler cohérente en fonction de nos propres sensibilités, du vécu que l'on a avec la ou les musiques des groupes, des liens qu'on a tissé entre elles, mais le public ne se sera pas forcément construit la même sensibilité vis-à-vis de ces groupes. Quand bien même, l'affiche du concert fait que le public vient, il faut qu'il soit réceptif à la prestation des groupes, qu'ils fassent sens. Le discours anti-japonais avant le concert de Black Kirin démontre le fragile équilibre qui existe au sein d'un concert. Pour Dryad, chanteur de Bliss-Illusion, le concert est un lieu privilégié, il m'explique qu'il souhaite créer une atmosphère propice à la méditation :

« J'aimerais transmettre aux auditeurs un sentiment de paix. Je n'aime pas trop le Groove, le Hard Rock ou le Thrash Metal c'est du Metal haineux. Ce n'est pas quelque chose de bon. Je pense que les gens ont de plus en plus besoin de paix pour oublier leurs problèmes. Et laisser la rage les quitter. Je pense que la musique doit servir à ça. »

Lors de leur ouverture du concert d'Hexis et Asunojokei, Bliss-Illusion a apporté un moment de paix, comme une transition entre le monde extérieur et le monde du concert. Dans ses quelques mots, Dryad nous fait comprendre le lien qu'il crée entre la pratique de la musique et celle du yoga, qu'il pratique pour s'apaiser et qu'il souhaite transmettre lors de ses concerts :

« J'essaye d'exprimer le yoga des moines indiens. Les exercices qu'ils font dans le yoga hindou... créer le même état d'esprit que celui du moine Shaolin. Créer une communion avec l'univers. Comme si le public pratiquait une séance de yoga. On essaye d'installer une ambiance qui se prête à cette pratique qui est dure et compliquée. »

Le discours de Dryad sur le concert fait écho à la pensée de Beate Perrey sur le fait que lors du concert « le monde du quotidien se retire un peu et laisse ainsi la place à la création d'un autre monde, celui de la musique » (2002 – p. 207). Ce monde, celui de la musique, devient porteur de l'identité du groupe. Dryad est conscient qu'il ne peut pas demander un engagement corporel et psychologique égal à celui des moines Shaolin, mais il veut transmettre son expérience, ce qu'il vit lors de ses méditations. Sa conception du concert renvoie à l'idée originelle de la création de Bliss-Illusion car, comme il me l'explique lors de notre première entretien en compagnie de son ami Liu Yucao de JaJaTao 假假條²⁵⁰ :

« Bliss-Illusion est le nom anglais, c'est une traduction approximative ce n'est

250. JaJaTao est la simplification du pinyin de leur nom en chinois 假假條 (Jiǎ jiàtiáo). Leur nom est difficilement traduisible, il a un double sens car on peut le traduire par « faux slip » ou « fausse note » mais c'est aussi un jeu de mots en chinois pour « demande d'autorisation » et « permis de congé ». Musicalement ce duo originaire de Pékin et de Shanghai pratique un Hardcore expérimental / Sludge Metal qui va chercher ses influences dans toutes les branches du Punk et de la musique populaire chinoise des années 20. Violence, ironie et contestation politique se mêlent d'une façon unique. Pour l'anecdote, Yucao Liu, le chanteur principal du duo, a terminé en un an l'équivalent de quatre ans de cours au conservatoire de musique de Berkeley. Wang Xiao, guitariste de Bliss-Illusion le qualifie de « génie psychotique », pour lui c'est le « Kurt Cobain chinois ».

pas le vrai nom en chinois c'est « Xū jí ». Ce n'est pas un nom, c'est un mantra²⁵¹. Je n'avais pas d'autre idée. »

Liu Yucao enchaîne :

« C'est ça, c'est la traduction anglaise, ce n'est pas le vrai nom mais c'est une traduction satisfaisante. Ça décrit une situation. Xū jí, est une situation spirituelle, quand tu atteins le nirvana. C'est le voyage vers bouddha dans la culture chinoise ancienne et le Taoïsme de Lao Tsu. »

Lors de ses concerts Dryad cherche à élever l'auditeur, à l'image du phénix présent sur la pochette de leur premier album « Shinrabansho » 森罗万象²⁵²; il souhaite les transporter vers un autre monde. Face à cette pochette, je lui demande si c'est un mandala, il me répond :

« Tu peux le prendre comme ça. Mais c'est plus une roue magique. Ça représente un endroit éternel. Où le concept de temps n'existe pas. Il n'y a pas de passion, ni de haine. Il n'y a pas de sens spatial. Il n'y a que la paix et l'amour. »

Si pour lui il s'agit plutôt d'une « roue magique » c'est que le mandala signifie : « "centre" ou "contenu intérieur" [...]. Il peut donc s'agir, au niveau ordinaire, d'une représentation de l'univers de l'extérieur tel qu'il est perçu par l'individu [...]. Au niveau extraordinaire [...] le mandala signifie la quintessence de toute chose. » (2006 – p. 326). Le phénix ne se dirige pas vers le centre de l'univers, il accède à un « endroit éternel », c'est le début du cheminement vers ce lieu où le « temps n'existe pas » où il n'y « pas de passion, ni de haine. Il n'y a pas de sens spatial ». S'il me dit que je peux « le prendre comme ça » c'est aussi que le mandala « permet au pratiquant d'accéder à la quintessence des perceptions phénoménales, à leur "centre" qui n'est autre que l'esprit de la sagesse des bouddhas. » (Philippe Cornu, 2006 – p. 364). Si on le perçoit comme un mandala, la route qui se dessinerait devant nous ne serait pas la bonne car on serait parti sur le chemin de la sagesse et non pas sur celui du nirvana, mais si Dryad nous laisse l'interpréter de la sorte c'est que dans tous les cas elle nous fait suivre les pas des bouddhas. Il s'agit juste d'un autre chemin, ni bon, ni mauvais, juste autre. Mais pour le concert l'explication de Dryad nous permet de saisir

251. L'anthropologue Philippe Cornu définit le mantra comme : « Une formule sacrée. Selon l'étymologie traditionnelle, man signifie "esprit" (SK. manas), et tra, "protéger" (SK. traya). Un mantra est donc une formule sacrée qui protège l'esprit du pratiquant. » (2006 – p. 369)

252. Dans le bouddhisme le terme « Shinrabansho » renvoie à tout ce qui existe dans l'univers, à toutes les manifestations de la nature.

l'idée de Beate Perrey (2002) sur le concert comme étant un autre monde, la musique s'y exprime pleinement et l'identité musicale de Bliss-Illusion est justement cet accès à un autre monde. Les confronter, c'est illustrer une mise en abyme de ce qu'est un concert. La musique de Bliss-Illusion est la quête d'un autre monde, celui du nirvana et, en concert ils ouvrent cette « roue magique » qui y mène.



Figure 10. – Artwork de « Shinrabansho », Bliss-Illusion (2018).

Leur concept intrinsèque est le même que celui qui pour Beate Perrey doit diriger un concert et Bliss-Illusion le fait avant même de faire un concert. Le concert devient ce moment où le « *quotidien se retire* » et la « *création d'un autre monde* », celui du concert, se fait au travers de la « *création d'un autre monde* » celui de la musique. Pour Bliss-Illusion, la musique est déjà créée à l'origine comme un périple vers un ailleurs. Autrement dit, quand on se rend en concert on se sent effectivement « dans un autre monde », loin des soucis du quotidien, on y

écoute en général un groupe que l'on aime, souvent avec des amis, mais la musique que l'on écoute n'est pas forcément créée pour nous faire quitter le monde physique ; on peut le quitter grâce à elle mais elle n'est pas là pour ça, du moins dans le Metal. C'est en cela que l'identité même de Bliss-Illusion est semblable à celle du concert défini par Beate Perrey (2002). Le monde du concert et celui de Bliss-Illusion se font écho lors de leurs prestations *live* créant cette mise en abyme conceptuelle rare et qui nous ouvre la porte vers le nirvana. Nous reviendrons lors de la dernière partie de ce travail sur Bliss-Illusion et ce plus longuement car il est temps de retrouver l'atmosphère saturée de monde et de Metal du 330 Metal Festival. De s'intéresser à un des événements marquant du festival, la prestation de Black Kirin qui a vu advenir un des événements les plus singulier que j'ai pu observer lors de mes différents terrain. Un événement qui a ouvert une réflexion sur la place et l'influence du Japon au sein de la scène Metal chinoise.

• LA PLACE DU JAPON : UNE INFLUENCE CONFLICTUELLE ?

Black Kirin a été une parenthèse après la spiritualité de Bliss-Illusion, l'énergie épique de Dream Spirit et l'intensité du Metal des groupes de Thrash Metal et de Metalcore. Un moment de flottement où une large partie du public ne savait pas comment réagir à l'intervention anti-japonaise – tout comme le groupe, qui a totalement ignoré l'intervention. Black Kirin a effectivement un discours véhément vis-à-vis du Japon, mais du Japon de la seconde guerre mondiale, du Japon responsable du massacre de Nanking et non pas du Japon actuel, puisque le groupe collabore même avec Kaori かおり chanteuse d'origine japonaise. On comprend aussi aisément le malaise du public lorsque l'on se souvient que Li Chao souligne l'intérêt important de la nouvelle génération chinoise pour la pop-culture japonaise. Un état de fait également constaté par Koichi Iwabuchi qui explique que :

« ... c'est l'Asie orientale qui constitue le plus gros marché d'exportation pour la culture populaire japonaise et c'est là que se trouve son public le plus avide. La traduction de tous les grands magazines nippons y sort quelques jours à peine après leur parution dans l'archipel et les télévisions locales y diffusent infiniment plus de séries animées japonaises, et bien plus variées, qu'en Occident. [...] les jeunes Asiatiques sont beaucoup plus nombreux que leurs homologues américains à considérer le Japon comme « cool ». Au moment où il semble que le boom de la culture populaire japonaise atteigne son apogée, sa pénétration sur le marché d'Asie orientale est bien plus profonde qu'en Europe ou aux États-

Même si ce dernier parle surtout du cas de la Corée du Sud, de Taïwan ou de la Thaïlande, la culture pop-japonaise occupe, sans être omniprésente, une place certaine dans la vie des chinois qui ont un mot spécifique pour caractériser l'animation japonais, « Dong man ». Les magasins vendant des produits dérivés de mangas, d'animés et autres éléments de la J-Pop²⁵³ ont pignon sur rue dans des quartiers passants et à la mode ; des centres commerciaux leur concèdent des étages entiers comme dans le centre commercial Soshow où le dernier étage est empli de jeux vidéos, de figurines tirés de la pop-culture américaine mais aussi japonaise. Mais pas besoin d'aller dans des lieux dédiés à la culture J-Pop car, dans une simple échoppe de gourdes pour le thé on trouvera des thermos aux couleurs de One Piece²⁵⁴ ou de Kumamon²⁵⁵. Pas besoin non plus d'aller chercher plus loin que la scène Metal chinoise pour rencontrer les facettes pop du Japon mais aussi plus sombre. Dans le studio de Dryad créateur de Bliss-Illusion, il n'est pas rare d'entendre des épisodes d'animés japonais, sa femme étant amatrice du genre, contrairement à lui qui est en revanche grand collectionneur de jeux vidéos, surtout japonais ; ils vont d'ailleurs tous deux régulièrement au Japon dont ils aiment l'histoire et la culture pop. Ses retours de voyages sont l'occasion de soirées pour tester les nouveaux jeux qu'il ramène, qu'ils soient récents ou anciens.

Pour la facette plus sombre du Japon il suffira d'attendre le Sirius Fest de Pékin. Ce nouveau festival présent à Pékin et Shanghai est le premier festival uniquement consacré au Black Metal en Chine, il s'est tenu le 18 Mai 2019 à Pékin et le lendemain à Shanghai. En tête d'affiche aux côtés de Zurriake et Cult Of Fire se tenaient les pionniers et les piliers du Black Metal japonais Sigh. On retrouvait aussi à l'affiche un autre groupe japonais de Post-Hardcore / Black Metal, Cohol. Le public a répondu présent devant ces deux groupes lors du festival, le stand de Cohol ayant été dévalisé après leur prestation et Sigh regroupant le plus de publique avec Zurriaake et ce, devant Cult Of Fire qui était pourtant la tête d'affiche principale de l'événement. Le Japon n'est plus l'ennemi, il est présent autant dans la culture pop que la culture Metal : le public, les acteurs ne la rejettent pas, Bliss-Illusion partagera en novembre

253. Le terme j-pop est une abréviation utilisée pour la musique Pop japonaise mais qui s'étend également aux produits culturels pop provenant du Japon, comme les mangas, les animés etc...

254. One Piece ワンピース est un manga de Eiichirō Oda publié depuis 1997. Il s'agit du manga le plus vendu au monde. On y suit les aventures de Luffy un jeune pirate qui souhaite devenir le roi des pirates et de son équipage à la recherche du trésor de l'ancien roi des pirates, le « One Piece ».

255. Kumamon est le nom de la mascotte de la préfecture du même nom au Japon. Célèbre dans son pays, elle est devenue une marque à part entière et on la retrouve un peu partout. À Pékin une boutique lui est dédiée sur Wangfujing dans le plus grand centre commercial de l'avenue, APM.

2018 la scène avec Asunojokei 明日の叙景²⁵⁶ un groupe japonais signé sur le label chinois Pest Productions. Zhang Xiao Song, guitariste rythmique de Bliss-Illusion, fera même une reprise d'un de leurs morceaux qu'il postera sur les réseaux sociaux et qui sera partagé par ceux de son groupe. Autrement dit, même si Black Kirin joue sur le sentiment patriotique et militariste de la Chine contre le Japon, c'est bien du Japon de la Seconde Guerre mondiale qu'il s'agit. Le discours anti-japonais a « jeté un froid » dans le public car la culture japonaise, qu'elle soit pop, historique ou Metal est présente, acceptée et même plus, elle est aimée. Koichi Iwabuchi note ainsi que :

« Beaucoup de commentateurs expliquent cet état de choses par la proximité culturelle entre le Japon et les pays d'Asie orientale. Selon eux, le public asiatique éprouverait une « familiarité » avec la culture populaire japonaise, qu'ils trouveraient proche de la leur. » (2008 – p.7)

Avec l'ouverture de la Chine, les nouvelles générations ont grandi avec le Japon, les tensions militaires de la Seconde Guerre mondiale n'ont pas été oubliées mais elles ont été dépassées. C'est ce que nous avons pu constater dans le chapitre sur Li Chao, lorsqu'il dit que ce genre de réaction est infantile et stupide. En effet l'identité japonaise ne met pas en péril l'identité chinoise, les groupes peuvent s'en inspirer comme le souligne Li Chao avec « *Die From Sorrow* [qui] ressemble aux groupes japonais, très mélodiques. » ou encore le groupe Laisee 利事²⁵⁷ qui s'inspire dans ses photos promotionnelles des codes du shōnen²⁵⁸ et du sheinen²⁵⁹ mais en version chinoise. Sur ces photos, on voit les membres du groupe en tenues de lycéens et lycéennes, le tout armés et posant devant une porte chinoise ; une esthétique qui rappelle les gangs de furyō²⁶⁰ que l'on retrouve dans des mangas comme *Enfer et Paradis*, *Crows* ou

256. Il s'agit d'un groupe japonais de Post-Black Metal / Post-Hardcore formé en 2014 à Tokyo. Leur nom peut se traduire par « Paysage de Demain ». Le groupe sort son premier EP, « 過誤の鳥 » (A Bird in the Fault) en 2016 en auto-production puis son premier album « わたしと私だったもの » (Awakening) en 2018 chez Pest Productions qui en profitera pour rééditer le premier EP.

257. 利事 s'écrit en pinyin « lì shì », le nom en alphabet latin du groupe, Laisee, est une retranscription en Minnan, une branche de la langue min parlée notamment à Taïwan. Leur nom signifie « avantage » et fait référence à l'« enveloppe rouge » qui sert traditionnellement en Chine à offrir de l'argent. Cette dernière est un porte-bonheur mais elle peut également désigner un pot-de-vin. Le groupe pratique un mélange de Thrash Metal et de Hardcore dans l'esprit Crossover Thrash Metal américain des années 80, l'*artwork* que leur album « 梭哈 » (Showhand) s'inspire également de la culture américaine avec une esthétique proche du comics.

258. Le shōnen est une catégorie de mangas dite « pour les garçons » adolescents ou pré-adolescents.

259. Tout comme le shōnen le public cible du sheinen est les garçons mais cette fois-ci plus âgés. On retrouve une esthétique souvent similaire mais aux thèmes plus noirs, violents et sexuels.

260. Le terme furyō désigne les jeunes voyous japonais, des délinquants souvent adolescents et/ou jeunes

encore *Nés Pour Cogner*²⁶¹, mais avec la « touche » chinoise dans l'architecture.



Figure 11. – Photo promotionnelle de Laisee.

The Samans 萨满²⁶² est aussi un exemple de la rencontre sino-japonaise : le groupe a évolué musicalement au point d'intégrer des éléments folkloriques chinois et japonais dans ses

adultes. Ils sont aussi connus sous le nom de yanki dans les années 80-90, reconnaissables à leurs uniformes scolaires (Seifuku pour les filles / Gakuran pour les garçons) modifiés, et à des coiffures excentriques dites « poinçon permanent » ou « punh perm » qu'ils portent parfois.

261. Il s'agit de trois œuvres de shōnen et/ou de sheinen où les personnages principaux sont des lycéens et/ou des lycéennes expert·e·s en combat au corps à corps ou à armes blanches.

262. Le nom du groupe est un mélange de l'écriture en pinyin du groupe « sà mǎn » et de l'anglais « shaman » qui désignent tous deux un chaman. Originaires de Changchun dans la province de Jilin, ils pratiquaient à l'origine une musique électronique et industrielle aux influences métalliques et folk chinoise. Puis leur musique a évolué vers un Metal plus gothique et folklorique, puis Metal Industriel et folk chinois et japonais.

nouvelles compositions, traditionnelles mais aussi inspirées des génériques d'animés, le tout illustré sur scène par des projections d'images et clips à l'esthétique tirée de la J-Pop, des *manhuas*²⁶³ et des jeux vidéo japonais. Au final, les groupes chinois partagent la scène et/ou sont influencés par la pop culture japonaise et/ou par leur façon d'appréhender la musique Metal. Cet état de fait n'est pas valable que pour la culture japonaise car le Metal est intrinsèquement une culture occidentale mais surtout mondialisée ; ce n'est pas pour autant qu'elle met en « danger » la culture chinoise lorsque des chinois jouent du Metal, même un Metal qui ne sonne pas chinois. C'est ce qu'exprime Richard Mèmeteau lorsqu'il conclut ses réflexions sur l'invention des identités par le fait que :

« Toute identité n'exclut pas nécessairement les autres. Elle est une interface stratégique, une approximation qui nous unit. Elle permet de savoir comment les autres s'identifient pour savoir comment tisser des liens avec eux. Et si les nationalistes le comprennent autrement, c'est parce qu'ils décident pour leur part de ne l'envisager que comme un cloisonnement. » (2019 – p. 296)

Black Kirin parle des exactions commises par le Japon lors de la Seconde Guerre mondiale, avec un point de vue qui fait écho à l'image nationaliste de cette période – comme nous allons le voir dans la suite de ce chapitre – mais en écoutant Black Kirin, nous pouvons être pris par la tristesse de cette période, la désolation qui a frappé la culture chinoise pendant la guerre, le drame humain, sans pour autant exclure le Japon actuel de sa vie.

Le malaise qui a pris le concert du groupe lors du festival vient de l'ambivalence du groupe qui ne mentionne jamais directement le Japon mais fait référence à l'histoire commune et récente des pays, mais joue sur les sentiments patriotiques et nationalistes du temps où le Japon et la Chine étaient en guerre. Autrement dit ce « silence » de Black Kirin permet au groupe de jouer sur les deux tableaux, un plus « nationaliste » et le second « historique » qui touche un public qui, bien qu'amateur de culture japonaise, différencie le Japon de la Seconde Guerre mondiale du Japon actuel. Ce silence permet de continuer à faire planer une illusion d'unité, puisqu'ils ne prennent pas position en contredisant ou en allant dans le sens de l'intervention anti-japonaise, le style d'unité que Richard Mèmeteau qualifie de « virtuelle » c'est-à-dire que chacun : « ... ne lit et ne comprend que ce qu'il veut bien lire et comprendre. »

263. Les *manhuas* 漫画 connus aussi en France sous l'appellation « mangas chinois » sont des bandes dessinées chinoises dans un style de dessin proche du manga japonais mais avec des codes stylistiques différents (il y a rarement de grands yeux comme au Japon et les proportions sont en général mieux respectées) et une esthétique plus chinoise. Le manhua (à ne pas confondre avec les manhwa l'équivalent coréen du manga) tout comme la musique pop chinoise font partie de la C-Pop, homologue de la J-Pop en Chine. Le manhua, « Docteur Du Ming » 医生杜明 de Jing Zhang et Jing long Han est sans aucun doute mon œuvre préférée dans le style.

(2019 – p.291). Pour l'auteur, le lecteur-fan (ici l'auditeur-fan) :

« ... à la fois naïf et sincère, cherche au-delà de lui-même la vérité promise par l'objet pop qui lui permettra de transcender sa plate existence (si vous pensez que les super-héros ou les machines à voyager dans le temps ne sont que des symboles vous n'avez rien compris). Cette unité est précaire aussi puisqu'il est presque impossible de contenir le rayonnement des récits à partir de quelques œuvres matricielles. Enfin, elle est dialectique puisqu'elle procède d'infinis débats entre les spectateurs sur le sens des récits. Là où la culture savante adosse sa cohérence à la notion d'auteur ou de génie, la pop culture n'offre que quelques pistes puis laisse les lecteurs s'organiser entre eux pour rétablir une unité rêvée. »

(2019 – p.291)

Les nombreuses discussions que j'ai eu autour de Black Kirin ont dégagé un élément : le groupe est loin de faire l'unanimité ; les débats sont en effet infinis autour du groupe et de sa musique.

Les auditeurs, au même titre que les lecteurs, se regroupent entre amateurs et détracteurs, certains vont aimer pour l'aspect patriotique / nationaliste, d'autres pour l'identité chinoise qui s'en dégage (quand bien même cette dernière serait fictive). Les « *quelques pistes* » laissées par le groupe (dont fait partie le silence, que l'on peut interpréter comme on le souhaite) organisent leurs fans autour de plusieurs interprétations et non pas une seule : cela à pour effet de créer une « *unité* » même « *précaire* » autour de la « *vérité promise* ». Une vérité certes promise mais jamais explicitée, car c'est vérité promise non pas par le groupe, mais par l'auditeur-fan. L'auditeur-fan s'est construit le « *récit* », le « *rêve* » et la « *vérité* » qu'il souhaite voir en Black Kirin et qui lui permettra de « *transcender sa plate existence* ». C'est ce « *positionnement* » ou ce « *non-positionnement* » qui fait dire à Ruò Tán que c'est purement marketing ; entretenir le flou permet de « *toucher* » un plus large public, pour Ruò Tán la seule idéologie de Black Kirin c'est vendre, aux occidentaux et aux chinois. Le public chinois peut également y trouver son compte puisque pour lui Black Kirin « *... c'est trop pop, pas pop dans le sens de la musique Pop* », autrement dit pop dans le sens culture populaire, il joue sur des imaginaires Metal (croix chrétienne) et chinois (opéra de Pékin) populaires. Pour Ruò Tán cette démarche n'a rien d'authentique, non pas parce que ce n'est pas traditionnel, mais parce que la démarche est purement marketing, contrairement au Metal japonais qui :

« ... est très développé au Japon et la culture japonaise en général, ce n'est pas

que la tradition. Tu sens que c'est du Metal japonais pas que le Heavy il n'y a pas de culture traditionnelle dedans, peut-être les mots qu'ils utilisent mais tu sens que c'est japonais. Ce sentiment-là c'est devenu un style. Pour moi c'est un très bon exemple de comment développer sa culture. Dans les films aussi, tout en fait. La musique populaire aussi, la C-Pop vient du Japon aussi, dans les années 90 c'est devenu un genre. Parce qu'ils ont confiance en eux, après ça tu peux développer des choses plus modernes et contemporaine. »

Dans le discours de Ruò Tán il transparaît clairement que le Metal japonais peut être japonais sans être lié obligatoirement à la culture traditionnelle japonaise. Elle peut l'être comme Sabbath, Abigail et Sigh (pour reprendre des groupes que l'on a déjà abordés) qui chantent en anglais, parfois en japonais, utilisent des estampes japonaises ou non, utilisent des instruments folkloriques japonais ou non, parlent du Japon ou non. Bref, l'utilisation d'éléments culturels n'est pas la norme mais n'est pas rare non plus, ils s'en servent avant tout pour « *développer des choses plus modernes et contemporaines* » : c'est ainsi que ce sentiment d'un Japon plus moderne est « *devenu un style* », « *un genre* ». On retrouve des groupes japonais connus et reconnus dans toutes les strates du Metal, du Heavy Metal avec Loudness²⁶⁴, au Post-Hardcore avec Envy²⁶⁵. Il n'est pas rare de croiser des groupes japonais dans les plus gros festivals mondiaux, alors que pour les groupes chinois cela reste un événement, pour Ruò Tán cela vient du fait que les japonais « *ont confiance en eux* ». Mais pourquoi le public, tant occidental que chinois, est-il aussi réceptif à la musique de Black Kirin ? Pour les occidentaux, nous pourrions de façon totalement triviale dire qu'ils ne comprennent rien à Black Kirin car ils ne comprennent rien à la Chine.²⁶⁶ Mais ce serait oublier l'importante notoriété du groupe en son pays car, même si Ruò Tán considère que c'est du « *Metal chinois pour Occidental* », le groupe n'en est pas moins parti en tournée avec Zuriaake en tant que seconde tête d'affiche. Concernant la pop culture – dont s'inspire Black Kirin rendant ainsi le parallèle d'autant plus parlant – Richard Mèmeteau pose la question en ces termes : « *Pourquoi ne sommes-nous pas partis comme le prédisait l'utopie de Chris*

264. Loudness ラウドネス est l'un des pionniers du Heavy Metal japonais avec Anthem et Earthshaker ainsi que l'un des premiers groupes de Metal à s'exporter hors du Japon. Ils pratiquaient à leurs débuts dans les années 80 un Heavy Metal assez classique aux influences Glam, puis il s'orienteront sur un Metal plus populaire et proche du Hard FM.

265. Créé en 1992 et pratiquant à l'origine du Screamo (un mélange d'Emo et d'Hardcore) le groupe évoluera vers des sonorités plus aériennes inspirées du Post-Rock pour aboutir en 2006 à « *Insomniac Doze* » qui marquera un changement de style axé sur le Post-Hardcore, un style à la fois agressif mais plus lent, aérien et lourd en même temps.

266. Le nombre impressionnant de personnes m'ayant demandé, lors de mes retours en France, si les nems en Chine étaient bons me donne presque envie de donner raison à cet argument fallacieux.

Anderson à la recherche de notre goût le plus authentique ? » et sa réponse est claire : « *Parce que nous aimons ce qui nous est commun* » (2019 – p. 307). Or, quoi de plus commun en Chine que la vision romantique et nationaliste de l'histoire chinoise qui est diffusée par la propagande du Parti Communiste Chinois ?

Que l'on adhère ou non à cette vision pro-nationaliste, Black Kirin propose en concert une expérience qui s'appuie au travers des images et des paroles sur le *soft power*²⁶⁷ du gouvernement, autrement dit sur une image que le public chinois côtoie tous les jours. Mais, comme tout imaginaire lié à la propagande, elle ne touche pas l'ensemble, elle n'est pas universelle bien que tout soit mis en œuvre pour. Black Kirin n'était pas seul ce soir-là, la scène où ils ont joué a été le théâtre de l'expression de multiples identités. Pour se faire et saisir pleinement la question de l'identité « chinoise », il est important ici d'ouvrir une nouvelle porte, celle du style. En effet, si le concert est un lieu d'expression de l'identité d'un groupe, le style joué par lesdits groupes est inhérent à leur identité. Or, l'identité et le style sont changeants, nous avons vu que le Metal des débuts de certains pionniers de la scène chinoise s'est rapidement mué en musique Pop.

• LE STYLE METAL UNE « SIMPLE ALTERNATIVE » À LA MUSIQUE POP ?

Le Metal est de notoriété publique un style musical. Ayant moi-même les cheveux longs, on me catégorise souvent comme « auditeur », « fan » de Metal ou « metalleux » même lorsque je ne suis pas vêtu de noir et/ou portant un t-shirt de groupe. Mais le Metal est-il vraiment un style ? Car si de façon purement factuelle je suis bel et bien un auditeur de Metal, je n'écoute pas tous les genres de Metal et, dans les genres que j'écoute, je n'écoute et n'aime pas tous les groupes, même ceux qui ont posé les bases stylistiques et les codes du Metal que j'écoute. Il est plus aisé pour les personnes extérieures de qualifier un auditeur de Metal de « fan de Metal » en général ou de metalleux. Mais le Metal n'est pas une entité unie, elle n'est pas tel un plan cosmique surplombant tous les styles de musique dans sa glorieuse

267. . En Chine le *soft power* désigne l'art : « *comme les rayons du soleil depuis le ciel bleu et la brise du printemps, il doit inspirer les esprits, réchauffer les cœurs et nettoyer les styles de travail. [...] il est indispensable de faire connaître le charme spécifique de la culture chinoise. Au cours des cinq millénaires du processus d'évolution de sa civilisation, la nation chinoise a créé une culture splendide, aussi riche que profonde. Il faut adapter les gènes essentiels de la culture chinoise à la culture contemporaine et les mettre en accord avec la société moderne, afin de les propager le plus largement possible, en recourant à des moyens de diffusion accessible à tous et jouissant d'une large participation populaire.* » Propos de Xi Jinping tenus lors de la 12^e séance d'étude du Bureau politique du XVIII^e comité central du Parti.

unité.

Le Metal, tout comme les autres musiques, se construit autour et au travers de différents aspects du style : visuels, musicaux, idéologiques, culturels. S'il devait exister un tronc commun, ce serait le Heavy Metal, un tronc qui a historiquement donné naissance (et cela assez rapidement) au Thrash Metal, au Speed Metal puis s'est mélangé au Punk pour le Crossover Thrash Metal, ou encore au Hip-Hop pour le Neo Metal. Chacun de ces mouvements a développé à ses débuts de nouvelles idées, puis les a affirmées au fil des ans, des décennies, les a retranscrits musicalement mais aussi visuellement, créant des codes visuels liés aux codes musicaux. Le Black Metal des débuts se voulait froid, minimaliste et brut, les pochettes en étaient la retranscription visuelle : noir et blanc, stylisées un maximum et/ou volontairement de mauvaise qualité. Les logos s'inspiraient des typographies anciennes notamment gothiques (comme Bathory) ou plus violentes et diaboliques dans ses traits comme celui de Darkthrone qui semble couler sur un mur et former le pentagramme et le nom du groupe.

Si l'on retrouve des éléments communs dans le style visuel de toutes les branches du Metal, plus on s'éloigne de la ramification principale, le Heavy Metal, plus les sous-genres de Metal se différencient. Du Thrash Metal baskets/rangers et vestes à patchs en jeans au Black Metal veste/perfecto²⁶⁸ en cuir à patch, des cheveux longs au cheveux courts dans le Neo-Metal, les différences sont aussi importantes que les récurrences. Le Metal est une question de style, qu'il soit complètement adopté, poussé à l'extrême comme avec Immortal (connu pour être l'archétype même du Black Metal avec cheveux longs, Rangers, habits noir, corpse-paint etc.) ou au contraire comme en use Mark Greenway chanteur du groupe de Death Metal / Grind anglais, Napalm Death. Ce dernier joue des codes stylistiques du Grind et plus largement du Punk Hardcore en revêtant régulièrement la tenue de *businessman* symbolisée par le fameux « costume, cravate ». Son utilisation dans un groupe ouvertement politisé devient un étendard pour critiquer le capitalisme, le libéralisme ainsi que l'ensemble des problèmes sociaux liés aux inégalités et souvent attribués et représentés par les « cols blancs »²⁶⁹. Mais le style n'est pas qu'un « look », un aspect visuel, c'est aussi un style de musique, et le Metal se pose en alternative à la pop :

- Shun : « *En Chine, beaucoup de gens écoutent de la musique pop depuis qu'ils sont enfants.* »

268. Le terme perfecto est à l'origine une marque déposée du fabricant Schott, mais il est passé dans le langage courant pour désigner un style précis de blouson à la coupe précise utilisé à l'origine par les motards, puis dans le Rock et enfin dans le Black Metal.

269. Les cols blancs en opposition aux cols bleus des prolétaires désignent les employés de bureau et/ou les cadres supérieurs.

- De la musique pop chinoise ?
- Shun : « *Oui, de la pop chinoise. Ils n'écoutent pas beaucoup de musique venant d'ailleurs, au mieux du Pop Rock chinois.* »

Le discours du chanteur de Dream Spirit fait écho aux enjeux stylistiques développés par le Reggae et la culture rastafarienne étudiée par Dick Hebdige où : « *le « heavy club » et le style « rockers »²⁷⁰ offraient une bande sonore alternative infiniment préférable à la muzak²⁷¹ qui remplissait les grands espaces...* » (1979 – p. 38). Au même titre que le Reggae, le Metal est plus qu'une alternative à un paysage sonore saturé par la Pop chinoise. Pour Yang Yu :

« La nouvelle musique la plus importante à Pékin c'est la pop. Il n'y a pas vraiment de pure musique han, la musique pop chinoise c'est de la propagande. »

Même si les metalleux chinois ne sont pas tous des dissidents, ce n'est pas pour autant qu'ils acceptent d'écouter de la pop chinoise, que ce soit par goût musical ou par idéologie. « *Parce que la musique est un précieux moyen de gouvernement, un bureau de la musique fut institué par la dynastie Han. Ce bureau perdurera jusqu'à la révolution de 1911. Son travail était de contrôler et de regrouper les airs populaires afin de faire connaître à l'empereur les sentiments de son peuple.* » (2001 – p. 19). La pop chinoise serait le nouveau moyen de communication des hans, un moyen de contrôler la perception de la Chine en saturant l'espace public par la musique pop car, comme l'explique Richard Mèmeteau dans ses réflexions sur la pop culture, « *La culture de masse a ainsi acquis une aura proprement artistique qui fait vendre, elle n'est plus seulement le produit vendu.* » (2019 – p. 11). Pour Ben, qui oscille entre le milieu Punk et Metal, la pop est le moyen de gagner le plus rapidement de l'argent avec la musique. Pour pouvoir rapidement vendre, il faut se conformer à l'image que veut donner le gouvernement chinois de la nouvelle musique chinoise et/ou de la C-pop :

« J'ai lu une interview récemment de Li Ke qui est le manager du club Vox à Wuhan, il pense que les jeunes maintenant préfèrent la pop, ils préfèrent faire de la thune en sortant des tubes et essayer de vivre une vie confortable et matérialiste. Il pense que l'amélioration des conditions de vie en Chine ces vingt dernières années a fait changer les mentalités. Sans vouloir faire le vieux con aigri en disant c'était mieux avant, je suis assez d'accord avec lui. Je pense juste

270. Note de l'auteur : « *Le style « rockers » décrit le reggae « dur » ou « ethnique ». Le terme est apparu pour la première fois pendant le début de l'été 1976.* »

271. Muzak est un terme nord-américain utilisé pour désigner la musique dite « d'ascenseur », une musique normalisée et aseptisée voulue pour créer une ambiance.

que les mentalités changent et la société aussi, mais ce qui prend cinquante ans à changer en Europe change en dix ans ici, tout va à fond la caisse. Quand je vois mes potes musiciens punk qui sont restés dans le délire, ils sont tous des galériens, pas de bon taf, pas mariés (car ici le mariage est super important il ne faut pas l'oublier, et si tu n'es pas propriétaire et pas de thunes, c'est dur de se marier). Les musiciens maintenant sont plus de la classe moyenne aisée qui est apparue en Chine. Et puis depuis quelques années, il y a des labels assez gros qui signent les groupes et il y a moyen de gagner pas mal d'argent en faisant de la musique si ton groupe décolle. Ça, c'est complètement nouveau et ça change énormément le rapport à la musique. Le fric a une place vraiment plus importante dans la scène musicale (au sens large). Attention, je ne critique pas, j'ai aussi signé avec un de mes projets sur un label chinois et j'ai touché du blé qui m'a permis de me démerder pendant six mois de chômage l'année dernière. Mais ça change le rapport à la musique. Ta façon d'écrire aussi. J'imagine que, même si ce n'est pas mon cas, des groupes réfléchissent avant à ce qui pourrait marcher ou intéresser un label et puis ça pousse à une forme d'autocensure dans l'écriture des paroles, tu zappes direct ce qui ne passera pas à la censure, car pour sortir un disque dans un réseau « officiel », il faut l'autorisation du bureau de la culture. »²⁷²

Autrement dit la musique pop han vend un idéal, le *soft power* chinois mais, qu'ils soient métalleux ou pop-stars, il est compliqué et problématique « *de désigner ses chanteurs comme « politique » ou non, [le problème] est rendu complexe à cause du passé proche de la Chine où l'accent sur la politique a été fondamental.* » (2001 – p. 280). Pour Catherine Capdeville-Zeng les rockeurs ne sont pas des dissidents, Cui Jian compris, mais comment qualifier sa prise de position en faveur des droits de l'homme lors des manifestations de Tian'anmen ? Son titre « Nothing to My Name » 一无所有 était même un des slogans des manifestations. Ces événements sont éminemment politiques mais, face à la célébrité et la reconnaissance du musicien, il a seulement été exilé loin de la capitale et interdit de concert pendant un temps. On peut interpréter cet exil forcé comme une volonté du parti communiste chinois d'éviter d'en faire un martyr.

Même si les idées de Cui Jian ne sont pas en accord avec le parti communiste chinois,

272. Extrait tiré de mon interview pour mon Webzine, Scholomance, avec Ben qui découle de nos nombreux échanges depuis des années via les réseaux sociaux. Lors du confinement de début 2020, Ben s'est retrouvé bloqué en France après une tournée sud-américaine avec Octopoulpe ; nous avons longuement échangé sur la situation en Chine. Je souhaitais l'interroger depuis longtemps mais nous n'avions fait que nous croiser en France et en Chine, le confinement m'a permis de l'interroger et j'ai publié cet entretien/interview sur mon site.

les musiciens ne sont pas tous aussi virulent que Li Nan qui, après avoir manifesté lui aussi à Tian'anmen²⁷³ a continué à se positionner politiquement contre le gouvernement à travers Voodoo Kungfu. Au final, à l'image du style punk anglais étudié par Dick Hebdige, pour Coraline Aim « *le rock des années quatre-vingt-dix était une musique de revendications sociales et politiques et faisait résonner une once d'espoir dans les esprits, le punk correspond plus à une jeunesse désabusée, en conflit avec la génération précédente et impuissante face à la nouvelle société chinoise.* » (2018 – p.96). Mais, qu'en est-il du Metal ?

• DEUX MODALITÉS : LE METAL, LA CHINE

Le Metal est également une alternative, à l'image du Reggae et de la culture rastafarienne mais Wu Zakk souligne aussi son effet de mode :

« C'est 80 % des groupes qui copient les groupes européens. Mais si tu veux, le Heavy Metal ça vient des USA ou d'Angleterre et ça s'est développé. Même les groupes qui parlent de Satan, ça va. Les gens aiment la musique satanique, ils aiment ce qui s'en dégage. Tu sais, les gens voient ça comme quelque chose de cool. C'est original, ce côté Dark est sexy. Ça va, c'est leur choix. Les mecs qui font du Metal satanique sont cools en Chine et même au Japon. »

Il y a deux aspects à l'effet de mode. C'est un effet de mode au sein de la société en général que d'écouter du Metal. Même si le Metal a mis du temps à être accepté par le grand public, il côtoie désormais la pop et l'électro au Midi Music Festival organisé par Yang Yu. Pour ce dernier, le Punk n'existe pas réellement en Chine, il n'y a pas de mouvement, il a été relégué à une sous-branche du Rock. Alors que le Metal est accepté, comme l'explique Jing batteur de Dream Spirit au travers de son parcours scolaire :

« Dans ma classe c'était accepté de jouer du Metal. Ils n'aimaient pas, hein ! Mais c'était accepté, même s'ils n'aimaient pas. »

Dans la suite de l'entretien il revient sur cette idée, au travers de la vision de la société chinoise d'éléments intrinsèques au style Metal :

273. Le 2 juin 2020 sur le Facebook officiel du groupe Li Nan postera le message suivant : « *31 years ago I had my first protest on Tiananmen Square. Today the protest continues* » réaction face aux tragiques événements qui ont secoué l'Amérique et pour soutenir la cause afro-américaine.

« Les tatouages et les cheveux longs sont assez bien acceptés en Chine. »

Puis familial :

« Ils ont mis du temps à l'accepter. Mais maintenant ça va. Les cheveux longs y a pas eu de souci, c'est vraiment les tatouages. Ma mère ne veut pas, mais j'en veux vraiment. J'adore ça. »

Mais cette acceptation quasiment idyllique n'a pas été vécue par tous. Lors de cet échange, Shun, le chanteur de Dream Spirit tempère l'expérience de son ami avec la sienne. Lorsqu'il a découvert le Metal le discours de son enseignant était bien moins tolérant sur le sujet :

« J'ai découvert en classe, mon professeur disait que le Rock n'Roll n'était pas de la musique, que c'était du bruit. C'était impossible de jouer du Metal dans la classe de musique, c'était vraiment considéré comme du bruit. »

Mais il ne s'agit pas là d'une réaction exclusive à la Chine. L'idée que le Metal n'est que du bruit est répandue, tous les auditeurs de Metal et encore plus de Metal extrême ont été confrontés à cette réaction « c'est pas de la musique », « c'est du bruit ». Cela peut venir, de la famille, de connaissances ou même de médias souvent grand public. Mais ces réactions, au fil des ans ont tendance à se faire plus rares grâce à la démocratisation et la popularisation du style ; c'est notamment dû à des musiciens comme Shun qui, après avoir été auditeurs sont devenus à la fois musiciens et professeurs. De par leur statut d'enseignant et leur sensibilité ils arrivent à introduire le Metal dans la culture musicale de leurs élèves et le faire devenir une musique acceptée. Lorsque Jing m'explique qu'il n'y a pas de véritable endroit pour apprendre le Metal, Shun enchaîne en imitant des rythmes de batterie rapides comme il en existe dans le Metal :

*« Quand je donne des cours à des enfants je tape rapidement sur des percussions
« bam bam bam » et les enfants ils sont là : « hoooo ». »*

C'est cette sensibilisation nouvelle et cette acceptation, du style, du *look*, puis de la musique qui font que pour Yang Yu, il n'y a plus besoin de se revendiquer metalleux à travers un style spécifique :

– Yang Yu : *« Les punks ? Il n'y a plus de punks. La scène punk est vraiment petite*

en Chine. Le punk est devenu une simple partie du Rock. Le Metal est bien mieux intégré. Au final il y a très peu de metalleux qui ont des cheveux longs ou des fringues noires. »

- Ce n'est pas un élément important ?
- Yang Yu : « *Pour les ados c'est important mais c'est tout. Après ils évoluent, ils ont commencé avec le Metalcore et après ils ont lu, ils ont commencé à s'intéresser. Et au final ils voient le Metal différemment. Ils commencent à aimer Iron Maiden et ils remarquent qu'on peut jouer du Metal dans différents contextes. C'est naturel. »*

C'est ce qu'exprime aussi Jing d'une certaine façon lorsqu'il dit que « *Les tatouages et les cheveux longs sont assez bien acceptés en Chine* » et dans sa famille. C'est un état de fait général, ce n'est pas spécifique aux metalleux, ce ne sont pas les cheveux longs des metalleux, ou les tatouages des metalleux qui sont « assez bien acceptés en Chine », ce sont les cheveux longs et les tatouages en général. Ce que résume Wu Zakk par le « dark cool ».

On peut voir que contrairement à Yang Yu, Jing a un vrai attrait pour l'aspect esthétique. Yang Yu considère qu'à un moment on dépasse naturellement l'aspect esthétique, qu'on s'intéresse au contexte dans lequel est créée la musique. C'est ce que j'ai pu faire avec ma découverte du Metal et surtout chinois, j'ai découvert des groupes, j'ai aimé leur musique puis j'ai voulu comprendre d'où elle venait, pour finir par l'étudier, mais je n'ai pas pour autant mis au rebut mes t-shirts de groupes, mon perfecto et mes rangers. Ce qui fera rire Dryad un jour où il faisait froid et où on devait se retrouver dans son studio : je suis arrivé habillé de tous les attributs du metalleux et quand il me vit, il lança un : « *True metalhead !* »²⁷⁴. Dépasser l'esthétique, évoluer, ne signifie pas ne pas l'adopter, la renier ou au contraire l'embrasser aveuglément. Pour Yang Yu c'est « naturel » de la dépasser, de ne pas y être enfermé car on peut adopter le *look* mais ce n'est pas ça qui est important ; ce qui est important, c'est le contexte dans lequel est joué le Metal et ce que ça lui apporte au delà du *look*. Bien que la proportion des auditeurs de Metal aux cheveux longs, t-shirt de groupes est plus infime qu'en occident, elle est présente. Il n'est pas question d'une seule évolution, passer du stade de metalleux adolescent au « *look* metal » à celui de cheveux courts et t-shirt « normal » pour « s'intégrer ». S'engager dans le style musical ne va pas de pair avec le fait de revêtir les « couleurs » du style, et inversement, revêtir les codes stylistiques d'un mouvement n'est pas nécessairement un engagement. Comme le souligne Dick Hebdige au travers des relations, des interactions « *Noirs* »/« *Blancs* », les « logiques de rejets » et/ou « d'assimilation » sont

274. Je laisse l'expression en anglais car l'utilisation du « true » fait référence dans sa remarque à « true black metal », alors qu'avec le français « vrai metalleux » la référence disparaît.

avant tout d'une « série d'ajustement de leur structure profonde visant à apprivoiser ou exclure symboliquement la présence noire au sein de la communauté autochtone. C'est sur le plan de l'esthétique (vêtements, danse, musique) et de la rhétorique du style que l'interaction entre Blancs et Noirs se déploie de la façon la plus subtile et la plus exhaustive, mais aussi la plus codée. En décrivant, interprétant et décryptant ces formes, nous serons à même de construire un compte-rendu indirect des échanges entre les deux communautés. » (1979 – p.48). Pour continuer avec l'idée de Dick Hebdige, les musiciens chinois de Metal, et par prolongement les metalleux chinois dans leur ensemble (qui soient auditeurs ou acteurs), créent une logique similaire de « rejets » et « d'assimilation » d'éléments culturels liés au Metal et mondialisés mais aussi de leur propre culture nationale et/ou locale. Cheveux courts ou longs, style vestimentaire Metal ou non, pratique d'un Metal « occidental », intégration d'éléments folkloriques ou encore un melting-pot de tout cela est la réponse à cette « ajustement » culturel. « Apprivoiser » ou « exclure » ces éléments c'est s'ajuster, se définir soi-même mais aussi vis-à-vis de la scène Metal chinoise et mondiale, comme a pu le faire Li Chao. C'est l'esthétique vestimentaire et musicale qui sont le reflet le plus frappant de ces réponses, s'ensuivent les discours qui permettent de saisir les liens (symboliques, musicaux, esthétiques etc...) tissés entre les éléments « chinois » et « Metal » ainsi que les sens qu'ils revêtent pour les metalleux chinois.

Il est tout aussi naturel de rester intrigué, fasciné par une pochette d'Emperor, ou le noir et blanc ultra-minimaliste des premiers Darkthrone. Le visuel des pochettes, des membres des groupes, du public est une facette fascinant pour le non-initié, et souvent le premier contact avec le Metal. Jing revient sur sa découverte du Metal, un moment de « rejet » assez intrigant pour qu'il y revienne et trouve ça « cool » :

- Jing : « *Ceux qui écoutent du Heavy Metal sont souvent à l'école, c'est quand on est jeune qu'on découvre le Metal et qu'on devient metalleux, surtout en Europe. En Chine on a surtout de la musique Pop. On n'a pas vraiment d'occasion d'écouter de la musique Metal quand on est jeune, de trouver ça cool et de commencer à écouter. Nous non.* »
- Du coup, comment vous avez découvert le Metal ?
- Jing : « *Il y a 10 ans. Quand j'étais étudiant. Mon premier groupe, c'est Metallica. Au début je ne savais pas ce que c'était. Je n'ai pas trouvé ça cool. Je me disais : putain c'est quoi ça ? Les mois ont passé et j'ai réécouté l'album. Je me suis dit « Oh c'est vraiment cool en fait. » »*

Pour Shun le visuel Metal, surtout Black Metal prend trop souvent le pas sur l'identité

chinoise :

« En Chine tu as beaucoup de groupes de Black Metal, de jeunes groupes et le plus important quand tu as un groupe de Black Metal en Chine, c'est la performance. »

Il rejoint en cela Zakk Wu qui, bien que trouvant l'esthétique True Black Metal « cool » exprime une volonté de se réapproprier les codes visuels du Black Metal en apportant de « nouveaux éléments », et ainsi créer une esthétique Black Metal chinoise comme il a pu le faire avec Ritual Day :

« Mais tu sais, les groupes de True Black Metal, tu as dix ou quinze pochettes qui ressemblent à un seul artwork. Tu as Satan, un bouc, des chauves-souris, l'antéchrist. Ces éléments sont cools, mais c'est un peu ennuyeux. Pour moi, le rôle du designer c'est d'apporter de nouveaux éléments. »

Autrement dit, il faut avoir une performance qui colle à l'esthétique Black Metal à l'image d'Evilthorn que Zakk Wu prend en exemple et qu'il qualifie de « juste satanique » et de « copie de Behemoth ». Pour Shun, lorsqu'il voit un jeune groupe de Black Metal chinois jouer, il les voit jouer avant tout du Black Metal, pas du Black Metal chinois.

Néanmoins, est-il si facile de faire du Black Metal comme le dit Shun ? Les « nouveaux éléments » doivent-ils être obligatoirement chinois ? Car Wu Zakk souligne tout de même que l'on « entend que c'est chinois » même lorsqu'ils chantent en anglais. On constate un tiraillement entre les acteurs et les groupes qui au travers du Metal cherchent à revendiquer une identité qu'elle soit Metal, chinoise ou un équilibre des deux. Cet équilibre entre Metal et musique chinoise est une quête, une recherche que certains groupes mènent depuis les débuts du Heavy Metal en Chine et qui au travers de cette quête de l'équilibre ont marqué durablement la scène Metal chinoise. Cette dialectique entre la culture Metal et culture chinoise fait écho à celle de la culture noire et blanche au sein du Punk anglais :

« Figée dans une éternelle et glaciale paralysie, au cœur même de la sous-culture punk, se dissimule la dialectique entre la culture blanche et la culture noire – une dialectique qui au-delà d'une certaine limite (celle de l'ethnicité), s'avère incapable de se renouveler, prisonnière de sa propre histoire et de ses irréductibles contradictions. » (Dick Hebdige, 1979 – p. 74)

La dialectique culture chinoise / culture Metal a trouvé une expression efficace avec Tang Dynasty, efficace car à l'écoute du groupe on entend que c'est du Metal chinois, on l'identifie dès les premières notes comme du Metal chinois. Mais cette expression d'un Metal chinois efficace l'est tellement que de nombreux groupes cherchent à faire de même, rendant plus difficile le fait d'intégrer de « nouveaux éléments » chinois au Metal que de faire du True Black Metal en Chine.

Nous avons déjà abordé Tang Dynasty lors d'un chapitre précédent, pourtant une question est restée volontairement en suspend : Pourquoi et comment, alors que seul le premier album de Tang Dynasty « A Dream Return to Tang Dynasty » (et parfois le second, « Epic ») est considéré comme une œuvre mythique au sein de la scène chinoise, le groupe a-t'il autant d'influence sur la façon dont les musiciens conceptualisent l'idée d'un « Metal chinois » ?

B. LE METAL CHINOIS FACE À L'HÉRITAGE DE TANG DYNASTY

• UN TROP LOURD FARDEAU ?

Alors que le Metal naissait dans les années 1990, Black Panther et Tang Dynasty prenaient déjà des chemins différents. Le premier préférait un Heavy Metal très léger teinté de Glam Rock, de pop, ne faisant ainsi pas l'unanimité sur le fait qu'il avait un style « Metal ». Le second est considéré par tous comme le premier vrai groupe de Metal chinois, c'est-à-dire que même s'il y avait des sonorités plus « pop » et Rock l'ensemble de la musique de Tang Dynasty sonnait Metal.

« Lorsque le premier album de Tang Dynasty est arrivé en 1992, c'étaient les débuts. La sortie du premier album d'Overload en 1996 marque un premier tournant. Puis d'autres genres plus branchés comme le Grunge, l'Alternative, la Brit-pop, le Nu-Metal, la Musique Electro, le Hip-hop etc... sont arrivés un à un, c'était le creux de la scène Metal ici. Mais nous, les défenseurs de la musique Metal, continuions à diffuser ses nouvelles et ses informations à travers un réseau underground. « Metal heart for Metal spirit ». On y a mis notre temps, notre argent et notre énergie pour cette musique que nous aimons. Depuis le début du 21ème siècle, les fans sont passés des magazines à Internet. Nous

avons donc construit de plus grands réseaux MCN²⁷⁵ pour partager les informations et nos avis. Les connexions, les liens sont différents en fonction des périodes, mais tout le monde a continué à pratiquer, peu importe comment, en composant de la musique, écrivant des magazines, des interviews, nous avons tous fait notre travail et nous le faisons depuis longtemps.

À mes yeux, les tendances vont et viennent, mais ça ne change pas trop dans l'underground; les styles de musique vont et viennent, mais les idéologies dans le Metal chinois ne varient pas trop – beaucoup d'entre eux suivent toujours les étapes de Tang Dynasty, essayent de combiner la culture chinoise avec le Metal. Bien que depuis vingt ans les critiques ne soient pas positives. »

Pour Yang Yu, manager de Nine Treasures et créateur du Midi Festival, le Metal se caractérise par son caractère « underground », loin des réseaux de diffusion grand public. Mais l'on constate aussi que l'influence de Tang Dynasty est toujours là, que la recherche d'un mélange entre musique chinoise et Metal est toujours présente. Une recherche d'identité chinoise à travers la musique qui fait écho à ce qui se passait à la fin des années 1970 avec l'arrivée du Reggae : « *Quelque part entre le ghetto jamaïcain de Trenchtown et les immeubles victoriens de Notthing Hill, la religion rastafari était devenue un « style » : une combinaison expressive de « locks », de blousons militaires et d'« herbe » proclament sans ambiguïté le sentiment d'aliénation des jeunes Noirs britanniques.* » (1979 – p. 38/39). Pour Dick Hebdige, le style et les éléments qui le composent sont chargés d'une valeur symbolique, renvoyant à tout un discours sur ces objets et leurs valeurs au sein de la culture, une valeur « altérée », « résignifiée » comme l'a fait Li Chao avec Enmity. Mais pour Yang Yu, la majorité des groupes chinois cherchent à suivre la voie de Tang Dynasty, d'un Metal qui mélange musique traditionnelle han et Metal. Pour Wu Zakk ils copient les groupes occidentaux. Le Metal chinois n'aurait-il pas d'autres alternatives que de suivre Tang Dynasty ou de copier ce qui se fait et s'est fait ailleurs ? S'intéresser aux discours de la scène sur ses propres actions, comme l'a fait Howard S. Becker dans *Les Mondes de l'art* permet de voir le poids d'une partie de l'histoire du Metal chinois sur la scène :

« Toute une génération de fans de rock chinois a été inspirée par le chef-d'œuvre ultime « A Dream Return to Tang Dynasty » ils y ont rencontré le terme heavy metal pour la première fois. L'héroïsme pittoresque des anciens classiques chinois sont associés aux guerriers et aux épéistes, les cheveux longs, la

275. MCN est le sigle pour Multi-Channel Network. Il s'agit d'un réseau trans-médias souvent lié aux nouvelles technologies et réseaux sociaux.

puissance martiale et l'imagination d'un monde disparu de contes et de sagas, parfaitement soutenu par le travail d'une guitare heavy mais mélodique du puissant groupe de rock Tang Dynasty. C'était peut-être une coïncidence, ou une idée collective dans l'esprit du temps, les pionniers du metal à Taiwan, Assassin²⁷⁶, ont présenté des éléments de nature similaires sur leur premier album tout aussi influents « Your Home Is a Zoo »²⁷⁷. Les premiers thrasheux²⁷⁸ chinois Overload et d'autres groupes ont également incorporé des éléments tirés de la musique traditionnelle chinoise dans leurs premières sorties. Ainsi, depuis l'aube du metal chinois, l'héritage culturel de la Chine ancienne est profondément ancré.

Avec le temps, le développement de la musique metal dans le monde s'est étendue, et est partie dans toutes les directions imaginables, il semble qu'à travers le monde le retour à la culture folklorique / ethnique et à l'héritage historique ait une place prédominante et généralisée. Depuis les débuts du black metal la Scandinavie est passée au metal viking et au metal païen pour devenir plus tard ce que l'on appelle généralement le folk metal. Alors que la musique metal devient lentement une culture mondiale pour les jeunes, le metal est présent dans de plus en plus de régions du monde où les gens apprécient une mise en lumière de leur longue histoire et de leur propre identité culturelle en mettant davantage l'accent sur l'aspect folk à la fois dans la musique et dans les paroles. »

Il s'agit de la description du B:East Fest, un festival organisé en partie par le magazine Metal chinois Painkiller. Cette description permet de saisir l'importance de l'album « A Dream Return to Tang Dynasty » dans la construction de l'identité des metalleux chinois mais aussi de sa place dans le style Metal en Chine. Le festival, à travers les groupes qu'il programme, cherche à faire perdurer l'image qu'avait Tang Dynasty dans cet album, occultant de ce fait le reste de la carrière du groupe, où la musique pratiquée prend un virage plus Pop Rock. L'album, bien qu'étant le premier de la discographie du groupe, est présenté comme

276. Assassin ou 刺客 (en pinyin : cìkè) en chinois est un groupe de Heavy Metal taïwanais créé en 1985 à Taipei.

277. Il s'agit de la traduction officielle anglaise de leur premier album « 你家是個動物園 » ou en pinyin nǐ jiā shìgè dòngwùyuán se traduit par « Votre Maison est un Zoo » comme en anglais. Il est sorti en 1993 chez Friendly Dog Records,

278. L'expression thrasheux désigne des auditeurs de Metal qui écoutent principalement du Thrash Metal, tout comme Blackeux pour ceux qui écoutent du Black Metal.

l'évolution « naturelle du Metal » qui va forcément intégrer des spécificités folkloriques et ethniques. Dans les faits de nombreux groupes de Metal chinois se sont lancés dans l'utilisation de samples ou d'instruments tirés de la culture chinoise et surtout han, pour marquer leur musique du sceau « chinois ». Les groupes marquent ainsi facilement leur origines en ajoutant des éléments musicaux de style « chinois », sans plus d'intérêt que de sonner « chinois » ou « exotique » pour l'auditeur étranger. C'est par exemple la démarche des membres de Frozen Moon 冻结的月亮²⁷⁹ qui se sont lancés, après leur retour, dans l'utilisation de samples « chinois » alors que le groupe pratiquait à l'origine un Black Metal aux atmosphères glaciales et nihilistes inspirées de Mayhem. Fan Bo le leader et chanteur du groupe ira encore plus loin avec son nouveau projet Vengeful Spectre 殛煞²⁸⁰ où il mélange musique folklorique populaire, GuFeng et Black Metal. Ou encore ObscureDream 晦涩梦境²⁸¹ qui après avoir loué la gloire de Satan à travers son Black Metal mélodique aux accents symphoniques a, en 2016, incorporé des éléments folk chinois et commencé à parler des légendes, des mythes anciens chinois. Dans son EP, « Blood of Phoenix » 凤凰血 ObscureDream 晦涩梦境 cherche à créer une vraie rupture avec leur ancien style en intégrant les éléments folkloriques au Black Metal mélodique qu'ils pratiquaient. Les samples chinois se fondent dans la musique et restent assez épars par rapport aux orchestrations occidentales tirées de la musique classique et utilisées dans le Black Metal symphonique en général et celui pratiqué par ObscureDream. Si nous retirions les passages « chinois » de leur musique, les morceaux resteraient cohérents, ça resterait du Black Metal Symphonique et mélodique alors que si on faisait de même sur des groupes comme Zuriaake, Voodoo Kungfu, Bliss-Illusion ou même Deep Mountains (qui n'utilise pas d'instruments traditionnels mais base certains de ses morceaux sur des accords tirés de la musique han) leurs morceaux n'auraient plus aucun sens. En effet sans l'apport de la musique chinoise à leur Metal leurs morceaux perdraient leurs structures originelles, contrairement à ObscureDream où les morceaux sans les touches folkloriques se suffiraient à eux-mêmes. Cela vient du fait que leurs morceaux bien que Metal sont composés en utilisant les codes de la musique traditionnelle chinoise. C'est ce que m'explique Wang, guitariste et compositeur de Bliss-Illusion.

279. En pinyin « dòngjié de yuèliàng » la traduction anglaise signifiant « Lune gelée » ou « Lune froide » reflète bien le nom du groupe en chinois. Le nom en chinois peut aussi renvoyer à l'image d'un froid venu de la lune.

280. Le groupe utilise deux versions de son nom en chinois, une version en chinois traditionnel « 殛煞 » (utilisée sur le logo officiel du groupe) et une en chinois simplifié « 殛煞 ». Le nom chinois qui s'écrit en pinyin « yǎn shà » peut signifier plusieurs choses. On retrouve le caractère 殛 qui veut dire mort alors que 煞 désigne plutôt un génie, une divinité malfaisante. Le terme en lui-même 殛煞 est une expression plus « littéraire classique » (à l'image du latin) difficilement traduisible mais qui peut faire écho à l'idée de « Dieu de la Mort ».

281. En pinyin « huìsè mèngjìng » se traduit en français par « rêve obscur » comme le nom officiel anglais.

« À propos de rendre une musique plus chinoise, nous utilisons la flûte et des bruits qui sonnent anciens. En Occident vous avez sept notes et dans la musique ancienne chinoise on en a cinq. Attends, je prends ma guitare pour te montrer. »

À cet instant il prend sa guitare sèche et me montre comment on l'accorde normalement pour jouer du Metal. Il joue quelques notes, qui sonnent plus Post-Rock²⁸² que Metal, mais c'est surtout dû à l'utilisation de la guitare sèche plutôt qu'une électrique. Puis il change l'accordage de la guitare, déplace ses mains sur le manche vers le bas et joue les même notes mais qui cette fois-ci sonnent comme quelque chose que l'on peut qualifier de chinois. Je lui demande :

- Tu n'as aucun problème pour jouer à la chinoise avec des instruments occidentaux ?
- Wang : *« Aucun, c'est l'inverse qui est impossible, tu ne peux pas jouer avec cinq notes sept notes »*
- Quand tu composes, tu penses juste à la guitare et les instruments viennent après, ou à tous les instruments ?
- Wang : *« J'arrange les instruments en fonction de la guitare, en premier tu as la mélodie. Ça arrive en premier quand je joue de la guitare et après on ajoute la flûte et en dernier les autres instruments qui constituent le fond. Et après on réadapte la guitare sur certaines choses et on voit. Et après quand on a tout fait, il faut arranger les détails. »*²⁸³

Pour Wang, le point de départ d'un morceau c'est la guitare : même s'il peut modifier à la fin pour rendre l'ensemble plus cohérent, le début de la composition reste la guitare. Cette guitare qui permet de jouer à la fois sur le style Metal et le style « chinois » est le fondement même du morceau, pas un ornement. Les flûtes de Bliss-Illusion qui dépeignent des paysages sonores évoquant le bouddhisme ou la Chine sont le second élément le plus important. Ce sont ces instruments qui permettent à Bliss-Illusion de créer des morceaux qui peuvent sonner tout à la fois Metal et chinois. Il ne s'agit pas d'ajouter des éléments chinois simplement pour

282. Le Post-Rock est une musique très douce, éthérée qui met l'accent sur les atmosphères délicates presque évanescents tels des rêves. Souvent instrumentale et proche de la musique expérimentale par certain aspect, la guitare sèche n'est pas rare pour accompagner une électrique aux sons cristallins ou inversement. Mono et Mogwai font partie des groupes les plus connus et reconnus. En Chine, Wang Wen et Zhaoze sont les représentants du style.

283. Nous reviendrons sur ce passage dans le dernier chapitre pour aborder le concept d'empreinte sonore (R. Murray Schafer ; 1979)

en ajouter, il ne s'agit pas d'éléments amovibles qui pourrait être présents sur album et être supprimés lors des concerts comme le sont les samples. Pour des groupes comme Bliss-Illusion, il ne s'agit pas de « folkloriser » leur Metal, mais bien de construire un Metal sur des codes musicaux chinois.

• DE TANG DYNASTY À LA FOLKLORISATION

C'est face à cette vague de groupes qui se « folklorisent » que Yang Yu parle de « New Wave of Chinese Folk Metal ». Nous pourrions même parler de « folklorisation » comme l'a été la musique mongole en Mongolie à l'ère soviétique, car :

« Ce qui rend un chant légitime aux yeux du pouvoir et finalement aux yeux de la population concernée, c'est d'émaner du folklore vulgaire, d'être retravaillé par les institutions locales et régionales, de continuer sa route jusqu'à Pékin pour y être « estampillé du sceau de l'État » pour ensuite redescendre par la même voie et être (dans un premier temps) imposé, sous cette forme nouvelle, aux populations locales. » (Laurent Legrain, 2014 – p.179)

Pour certains musiciens et acteurs de la scène Metal chinoise comme Ruò Tán et Andrew Lee le Metal chinois, suit un chemin similaire. Il y a peu de chances qu'Andrew Lee ait lu Laurent Legrain mais, dans un « coup de gueule » passé sur les réseaux sociaux, il décrit un cheminement et une perception des groupes chinois similaire à la folklorisation de la musique mongole subie par les mongoles. Un groupe chinois n'est légitimement chinois que si les inspirations de sa musique « émanent du folklore » « chinois », cette légitimation va se faire lorsque la musique du groupe aura fait son chemin vers l'Occident pour y être « estampillée » « groupe chinois » puis, les retours sur la musique desdits groupes par le public non-chinois vont faire que si un groupe veut s'exporter il doit créer cette musique sous « cette forme nouvelle », un Metal chinois folklorisé. C'est ce que nous allons voir plus en détails dans les pages suivantes. Mais avant tout, il est important de noter que la nouvelle vague Folk Metal chinoise est aussi le résultat d'événements comme le B:East Festival ou encore de la sortie de la compilation du même nom « B:East - Beast Reign The East » éditée chez Einheit Produktionen, un label allemand connu pour signer des groupes à forte identité païenne européenne. Cette compilation regroupe Nine Treasures, Dream Spirit, Ritual Day, Evocation

招魂²⁸⁴, Song Of Chu 楚歌²⁸⁵, Mysterain 小雨²⁸⁶, Suld 战旗²⁸⁷ et Xie Jia 卸甲²⁸⁸, avec des morceaux qui reflètent tous une facette « folklorique » et/ou « ethnique » de la Chine. Mais, si les titres sonnent dès la première écoute « chinois », les morceaux ne sont pas forcément représentatifs du style pratiqué en général par les groupes, comme Mysterain (小雨) qui avant 2018 et la sortie de son EP « Unyielding Heroine » 赤绫²⁸⁹ n'avait que des artworks qui représentaient des paysages sombres désolés et une figure féminine gothique, classiques de leur style musical entre Metal Symphonique et Power Metal inspiré de Nightwish²⁹⁰. Le morceau de Xie Jia 卸甲 est l'unique morceau aux sonorités folkloriques de leur album « Orders of the King » 皇者令. Jouer – au sens propre comme au figuré – sur le style chinois, est un bon moyen pour les groupes de se faire connaître à l'étranger, de combler des auditeurs en quête d'évasion mais aussi d'exotisme. C'est ce que met en lumière une discussion avec Andrew Lee.

Andrew Lee est le créateur d'un projet atypique dans le paysage musical extrême « chinois ». Descendant de parents taiwanais immigrés aux États-Unis, il officie en tant que musicien studio et live pour pas moins d'une dizaine de groupes de Death Metal et de Grindcore. Mais c'est en 2016 qu'il crée un de ses projets les plus personnels, Ripped To Shreds²⁹¹ un *one-man band* de Death Metal aux influences Grindcore. Un premier album sort

284. Le nom chinois « 招魂 » (zhāohún) évoque plus l'idée de la spiritualité, le groupe de Black Death Metal mélodique originaire de Hong Kong est d'ailleurs fortement influencé dans ses paroles et visuels par la religion Taoïste. On y retrouve aussi quelques touches folkloriques.

285. Le nom du groupe en chinois « 楚歌 » (Chu Ge) fait référence à une anthologie poétique dont une partie des poèmes qui la composent vient du royaume de Chu et date de l'époque des Royaumes combattants. La traduction anglaise Song of Chu est un raccourci de cette idée. Le groupe pratique un Metal moderne, mélodique groovy et folklorique.

286. La traduction de « 小雨 » (xiǎoyǔ) signifie « petite pluie » ou « pluie légère ». Le groupe officie dans un style Power Metal Symphonique, en général très éloigné des influences traditionnelles.

287. « 战旗 » (zhàn qí) se traduit en français par étendard de guerre. Il s'agit d'un groupe de Folk Metal mongol originaire de Mongolie-Intérieure.

288. Le nom est romanisé, il s'agit de la même écriture qu'en pinyin sans les tons : « xiè jiǎ ». Leur nom signifie « retirer l'armure ». Il s'agit d'un groupe de Black Death Metal originaire de Hong Kong, il y a peu de sonorités folkloriques mais leurs thèmes tournent autour de l'histoire, de la mythologie de la Chine ancienne.

289. Le nom de l'album s'écrit en pinyin Chi Ling, il s'agit d'un nom et de la noble héroïne dont parle l'EP.

290. Nightwish est un groupe finlandais de Metal Symphonique à chanteuse créé en 1996. Il s'agit des représentants les plus importants de leur style : leur album « Dark Passion Play » (2007), est quatre fois disque de platine en Finlande, disque de platine en Suisse, disque d'or en Suède, Allemagne, Autriche, Pologne.

291. Le nom du projet vient d'un morceau du même nom présent sur l'album « World Downfall » (1989) du groupe de Death Metal / Grindcore américain Terrorizer.

en 2018, il s'intitule « 埋葬 » (Enterrer)²⁹². L'opus est inspiré des wuxia 武侠, un genre littéraire mettant en scène de grands héros chinois, guerriers errants et fameux bretteur pendant la Chine ancienne et l'époque des Royaumes Combattants. Il se fait repérer par le label chinois PolyWater Productions²⁹³ qui, bien que signant des groupes non-chinois est connu pour sa promotion des groupes de Metal nationaux comme Yn Gizarm, Explosicum²⁹⁴, ou encore Rupture. Après cette sortie, il commencera à tourner en Asie et principalement à Taïwan avec un *line-up* exclusivement composé de musiciens Taïwanais. Andrew Lee est très attaché à Taïwan mais les thèmes abordés par Ripped To Shreds concernent toute la sphère culturelle chinoise, la Chine continentale, mais aussi Hong Kong et bien entendu Taïwan. Mais c'est en 2020, lors d'un échange sur les chroniques de son second album « 亂 » (Luan)²⁹⁵ que nous discuterons de l'absence d'instruments ou de mélodies chinoises. Cette remarque est souvent présentée comme un reproche, un manquement de sa part dans les chroniques. D'un air dépité il me dira que c'est le cas depuis le début et que : « *Quand tu es asiatique, tu n'as pas le droit de vouloir juste faire du Death Metal Old-School.* ». Cantonner les « asiatiques » à de la musique « asiatique » (pour reprendre le terme d'Andrew Lee empreint d'une forte stéréotypisation) c'est leur refuser de se réapproprier le Metal mais aussi leur culture locale et/ou nationale car pour Richard Mèmeteau la réappropriation culturelle passe par deux étapes, ou plutôt :

« ..deux réappropriations : celle de la culture majoritaire et celle de sa propre culture minoritaire par le biais de cette première réappropriation. C'est parce qu'on est capable de liberté avec sa culture initiale qu'on peut acquérir une aussi grande liberté avec la culture majoritaire. Cantonner à l'exotisme figé les différentes minorités, c'est leur dénier cette liberté première qui ouvre à une réappropriation possible, et c'est leur dénier finalement le droit de redessiner les contours de cette même culture majoritaire. » (2019 – p. 19)

Pour l'auteur il n'y a donc rien de contradictoire dans le fait de se baser sur la culture

292. En chinois « 埋葬 » (máizàng) se traduit par « enterrer ».

293. Après l'avoir sorti quelques mois auparavant sur un label *underground* mexicain du nom de Cráneo Negro Records en CD, puis en cassette sur le label malaisien Necrolatry Records.

294. . Explosicum 爆浆 (bào jiāng) est un groupe de Thrash Metal créé en 2005 à Nanchang, dans la Province de Jiangxi. Le premier album s'inspire du Thrash Metal Old-School américain et allemand, leurs albums suivants sont plus modernes mais toujours Thrash Metal. On retrouve les membres dans plusieurs autres groupes, de Death Metal ou encore de Black Metal dont Be Persecuted, pionniers et pilier du Depressive Black Metal chinois.

295. Luan est une version romanisée sans les tons de « luàn » qui signifie, « désordre », « chaos ». L'album est vaguement basé sur des contes populaires chinois avec pour thématique la guerre.

majoritaire pour se la réappropriier – ici le Metal – et enfin exprimer sa culture minoritaire ; alors que pour Catherine Capdeville-Zeng il s'agit d'une contradiction de la Chine qui « se fonde sur des idéaux occidentaux », culture majoritaire, pour « s'émanciper de la tutelle occidentale » (2001)²⁹⁶. Il s'agit avant tout d'un paradoxe et non pas d'une contradiction, un paradoxe que Richard Mémeteau qualifie de « douloureux » à travers la réflexion de Pierre Bourdieu : « *Les instruments qui permettent de se réappropriier la culture reniée sont fournis par la culture qui a imposé le reniement.* »²⁹⁷.

Cette démarche de vouloir « folkloriser » à tout prix connaît un succès moindre dans la scène Metal chinoise. Rares sont les groupes à réellement s'extraire de la quantité de groupes qui jouent de cette facette « folklorique » « ethnique ».

On constate tout de même que de nombreux groupes au sein de la scène Metal chinoise visent la création d'un style chinois en passant par l'utilisation d'éléments folkloriques. Ils ne cherchent pas juste à orner leur musique d'éléments « chinois » mais bien à se « réappropriier » le Metal et la musique folklorique et/ou ethnique pour que chaque facette de la musique mette en valeur l'autre. Pourtant, cette volonté de mêler Metal et musique chinoise est ankylosée par l'héritage de Tang Dynasty, que ce soit par la musique ou par son succès. Dans l'ouvrage *Metal Rules the Globe*, l'ethnomusicologue Cynthia P. Wong voit en Tang Dynasty une nouvelle façon d'être un « homme en Chine ». Elle y explique que Tang Dynasty a été l'instigateur d'un nouvel espace d'expression pour les jeunes chinois qui pouvaient désormais se construire un « style » différent, qui aurait ravi Dick Hebdige. Ce nouveau style chinois se base sur une interprétation, une expression différente de la culture traditionnelle chinoise puisque « *Le groupe Tang Dynasty s'inspire de l'image chinoise classique de "l'homme idéal" - une figure qui affiche un équilibre parfait de wen (raffinement culturel) et de wu (capacité martiale). Les membres de Tang Dynasty utilisent des éléments musicaux traditionnels et des images de l'histoire chinoise pour susciter la nostalgie du passé impérial de la Chine et ils se présentent comme l'idéal type de de cette vision traditionnel de la masculinité. Les fans du groupe utilisent la musique de Tang Dynasty pour se forger une nouvelle forme d'identité masculine, qui a des liens avec le passé et répond aux défis offerts par la vie sociale contemporaine en Chine.* » (2011 – p.25). L'utilisation des mythes chinois, fut le premier pas de Tang Dynasty à la création de leur propre mythe. Il est donc temps à

296. Cette idée est développée plus longuement dans la partie « Enmity : un symbole, un mythe inatteignable » qui précède celle-ci.

297. Tiré de l'« Odyssée de la réappropriation » de Pierre Bourdieu. Awal, cahiers d'études berbères, n°18, 1998. Actes du colloque, Alger, 20-21-22 juin 1992, organisé par AWAL-CERAM, avec le concours de la Maison des sciences de l'homme, Paris et de l'Institut Maghreb-Europe, Paris VIII.

présent, de cheminer au travers de cette idée : Les mythes sources d'un mythe.

•LA MYTHOLOGIE DANS LA CONSTRUCTION DU MYTHE

Le premier album de Tang Dynasty est vu comme l'idéal type du mélange entre culture chinoise ancienne, moderne et Metal. Lors de mes recherches sur le Metal chinois, dès qu'un article, un livre ou un documentaire abordait le Metal en Chine, Tang Dynasty y était présenté comme l'exemple même de ce qui se faisait dans le pays en matière de Metal. Cette omniprésence s'explique par le fait que l'album « A Dream To Return Tang Dynasty » a été le premier contact avec le Metal chinois, ou avec le Metal tout court pour quasiment l'ensemble des acteurs de la scène Metal chinoise. Il a trouvé un écho tel au sein de celle-ci qu'il est difficile de dévier du chemin tracé par cet album et de sa vision idéalisée de la Chine ancienne. Cette vision influence encore le regard des metalleux chinois et fait dire à Li Nan, chanteur de Voodoo Kungfu, qu'une :

« des grandes différences entre Voodoo Kungfu et les autres groupes de folk metal [chinois] c'est que ma musique n'a rien à voir avec l'ancienne mythologie chinoise, un conte folklorique, un conte de fées... »

Li Nan revendique une musique plus fidèle aux musiques folkloriques qui existent en Chine et des paroles plus proches des faits historiques. Sa vision rejoint celle de Barthès qui voit dans la mythologie un moyen de standardiser les significations : la mythologie chinoise mais aussi le mythe Tang Dynasty. À travers cette hégémonie, la vision d'un Metal chinois « à la Tang Dynasty », le « *mythe Tang Dynasty* » « *accomplit sa fonction vitale de naturalisation et de normalisation.* » (1979 – p. 19).

L'aspect mythique se retrouve sur deux niveaux. Le premier est utilisé par Tang Dynasty, dans son son style, c'est-à-dire au travers de son imagerie, dans sa musique, et il s'agit de l'idéalisation de la Chine Impériale et d'une vision idyllique, comme un paradis mythique. Le second aspect est une autre forme d'idéalisation. C'est « l'idéalisation » du premier album de Tang Dynasty, « A Dream To Return to Tang Dynasty » qui est – à l'exemption de Shun de Dream Spirit – le premier album de Metal et/ou de Metal chinois à être découvert. Tous les amateurs d'un style spécifique se souviennent du premier album du style qu'ils ont découvert, ils se rappellent les émotions, le rejet parfois, la fascination surtout qui les plongera par la suite dans ce style. Le rejet de certains du travail et des albums qui ont été faits par la suite favorise la distanciation vis-à-vis du groupe et devient un moyen de s'en détacher tout en

gardant l'affect important du premier album. Ce rejet permet d'occulter leurs albums « pop » ainsi que le virement stylistique qui l'accompagne. Cela a pour conséquence de favoriser l'hégémonie de cette façon de faire du « Metal chinois » car il semble alors inconcevable de faire du Metal chinois autrement que comme Tang Dynasty. La communication autour de cet album comme le fait le B:East Festival ou encore les discours des metalleux chinois sur cet album sont les nouveaux garants de cette forme de pensée puisque « *si, dans un univers culturel donné, certains objets ont la capacité de capter et de retenir l'attention des jeunes générations, c'est que leurs prédécesseurs leur ont donné une consistance et une aura particulières.* » (Laurent Legrain, 2019 – p. 295). Occulter les albums « pop » ne fait que mettre plus en valeur « A Dream To Return to Tang Dynasty » puisqu'il attire à lui toute la dimension culte du groupe : il a cette « *consistance* », cette « *aura particulière[...]* ». Il se crée alors une « hégémonie » qui est pour Dick Hebdige une situation instable :

« dans laquelle une alliance provisoire entre certains secteurs sociaux est à même d'exercer une « autorité sociale totale » sur des groupes subalternes, et ce non pas tant en ayant recours à la coercition ou à l'imposition directe des idées dominantes qu'« en engendrant et en façonnant une forme de consensus telle que le pouvoir des classes dominantes apparaisse tout à la fois comme légitime et naturel » (Hall, 1977) » (1979 – p.19).

L'alliance ici, ne se fait pas sous l'impulsion de Tang Dynasty. Ce dernier est relégué à son statut de mythe par les « secteurs sociaux », ou plutôt dans l'étude présente, les acteurs locaux. C'est à travers leur vision partagée du mythe de Tang Dynasty qu'ils en font le symbole de ce que devrait être le Metal chinois ; c'est en cela qu'il se crée autour de la figure mythique et symbolique de ce groupe un consensus qui apparaît « légitime » et « naturel », comme si il était naturel de faire comme Tang Dynasty pour sonner comme un groupe de Metal chinois. Ce sont les acteurs locaux qui ont créé leur « propre communauté idéale » leur « propre public idéal » ; c'est ce que souligne Richard Mèmeteau (2019) au travers de la prophétie autoréalisatrice. Tang Dynasty est le symbole, le mythe du Metal chinois car ce sont les acteurs « *eux-même qui vont produire cette communauté en croyant préalablement à son existence – existence toujours inscrite dans un mythe qui apparaît au cœur même du récit. Le spectateur à son tour, par analogie, en croyant à ce petit « nugget de vérité » (l'expression est du script doctor Blake Snyder), réalise sa propre communauté pop, comme le héros.* » (2019 – p. 23). Les spectateurs sont devenus acteurs, après s'être retrouvés dans l'imaginaire mêlant mythologie et histoire chinoise avec le Metal de Tang Dynasty ils vont « *produire cette communauté* » à partir de cette image qu'ils ont construite : « *ce petit*

« *nugget de vérité* » ». Cela rejoint l'idée développée au chapitre précédent, lorsque Li Chao explique que le Metal chinois en grande majorité n'est pas un style de création mais de mélange. Ils mélangent à l'image de Tang Dynasty – du moins ils essayent – à partir de ce fameux « *petit « nugget de vérité* » », c'est-à-dire d'une image et d'une compréhension fractionnées qu'ils ont de ce groupe, de se construire leur « *propre communauté* » et ainsi s'inscrire à leur tour dans le mythe en suivant les traces des héros de leur groupe-phare. Les groupes mélangent sonorités chinoises et Metal le tout avec une vision mythique de la Chine. Pour ce faire :

« La solution n'est donc pas de surpasser le rockeur en authenticité pour revenir au blues. Ce n'est pas non plus d'imiter le rock, mais d'imiter le geste de récupération lui-même, pour reproduire l'effort même de créativité. C'est en tout cas ce geste qui est diabolique. » (2019 – p. 53)

Richard Mèmeteau, au même titre que Li Chao, qualifie la copie de « *diabolique* », car ce n'est pas seulement copier, c'est faire passer la copie pour un acte de création. Mélanger revient juste à récupérer la musique « chinoise » et le Metal, il n'y a pas de réappropriation de réinterprétation de l'un et de l'autre. Pour rester sur l'exemple de Li Chao et Ruò Tán, même si Black Kirin ne s'inspire pas de la Chine ancienne ou antique, le groupe aborde l'histoire contemporaine de la Chine à travers une vision romantique et mythique de la guerre.

*« Le vent d'automne a soufflé du gel ce matin et la nuit était froide.
La lune est à moitié couverte, effrayée d'approcher le vieil homme.
Les arbres sont blancs et clairsemés, et les lucioles sont peu nombreuses.
Quand on la regarde, la rue est pleine d'eau.*

*En regardant la lune comme une étoile solitaire, le vagabond ne sait pas
Combien de guerres chaotiques dans le monde, pourquoi ne pleures-tu pas quand
tu lis*

*Les derniers feux d'artifices sont incolores, les poulets et les chiens n'ont rien de
sympathique.
Il y a peu de gens à Moshang, dix chambres et neuf sont vides.
La veuve étreignit les restes de son corps, frissonnant à son contact.
Le défunt n'a pas été retrouvé et tous ses proches sont décédés.*

La mort est longue et les survivants volent leur vie. »

- Black Kirin 黑麒麟 – Extrait du morceau "彼岸" (De l'Autre Côté) de l'album « 哀郢 » (National Trauma), 2015.

On retrouve dans les paroles la figure du wuxia, vagabond, guerrier solitaire, personnage récurrent du style littéraire du même nom. Le contexte a changé mais la figure reste la même. Comme sur ces paroles du titre "A Dream Return to Tang Dynasty", au ton atemporel, elles reflètent la solitude d'un guerrier, sans doute dans une taverne, l'épée posée, seul dans le brouhaha de la vie, sa pensée flottant dans la nostalgie de l'Empire chinois éternel.

*« Chrysanthème, épée ancienne, et vin,
Café imprégné par le brouhaha de la cour
Différentes ethnies vénèrent la lune des anciens au Temple du Soleil. »*

Dans ce court passage qui introduit le morceau, on retrouve tous les aspects de Tang Dynasty et de leurs thématiques. Les paroles ne s'inscrivent dans aucune période précise, guerrier moderne, ancien ? Rien ne nous le dit, sa nostalgie est dirigée vers l'histoire impériale, qui érigea le Temple du Soleil de Pékin au XVI^e siècle, il est situé à l'est de la Cité Interdite et constitue avec le temple du Ciel au Sud, le temple de la Terre au Nord, et le temple de la Lune, à l'Ouest les principaux temples de l'empire chinois. Une nostalgie pour une histoire éternelle, symbolisée par la chrysanthème qui dans la culture populaire chinoise représente la longévité.

Cette imaginaire a perduré, il se retrouve sur bon nombre d'*artworks* de groupes de Metal chinois. La pochette du premier album éponyme de Vengeful Spectre et celle de « Blood of Phoenix » 凤凰血, dernier EP d'ObscureDream, mettent à l'honneur cette image du guerrier solitaire, du champ de bataille. Cet imaginaire guerrier n'est pas exclusif à la scène Metal chinoise, bien que celle-ci renvoie à des références symboliques, littéraires, mythologiques et historiques nationales. L'imagerie du Metal a toujours galvanisé cet aspect barbare, héroïque, fantastique de l'être humain, à l'instar de Manowar²⁹⁸ et de ses visuels, directement inspirés

298. Manowar est un groupe américain de Heavy Metal aux accents épiques créé en 1980, le groupe est connu pour ses pochettes « viriles » avec les membres du groupe en tenues guerrières inspirées de Conan le barbare, héros de Robert E. Howard. Un guerrier au visage dans l'ombre et à l'importante musculature, avec les cheveux longs noirs et une frange, qui ressemble à celle de Conan, orne également de nombreux *artworks* du groupe. La filiation avec Conan est d'autant plus aisée que Ken Kelly, l'artiste américain qui donna naissance à ce guerrier, est le neveu de Frank Frazetta, artiste peintre connu pour ses illustrations de romans d'*heroic fantasy* et surtout de ses représentations du guerrier cimmérien.

du style de l'*heroic fantasy*, qui cultivent des visions guerrières stéréotypées de la masculinité. Un style dans lequel Kaiser Kuo, guitariste de Tang Dynasty baigne depuis l'enfance ; le groupe condense ces influences fantastiques chinoises et européennes pour nous conter des :

« histoires aux thématiques fantastiques, guerrières et avec des arts martiaux. Mais, il [*Kaiser Kuo*] a ajouté, "C'est naturel pour un enfant qui a grandi en lisant des romans fantastiques en anglais comme Tolkien²⁹⁹ et qui a toujours imaginé qu'il existait un homologue en Asie de l'Est" (correspondance personnelle, 13 août 2004). Ces thèmes se retrouvent dans le genre des contes épiques chinois – événements historiques, batailles entre le bien et le mal, luttes internes, mort et guerres de pouvoir – ils se prêtent bien au heavy metal, il était naturel pour le groupe de les adapter à travers un heavy metal "East Asian counterpart" ». (2011 – p.75/76)

Tang Dynasty a réveillé cette image du guerrier romantique chinois et se pose comme la facette Sud asiatique du Heavy Metal, « *East Asian counterpart* ». Un Heavy Metal qui reprend l'ensemble des codes stylistiques du genre à travers le prisme de la culture chinoise mais qui reste l'archétype du « monomythe », c'est à dire qu'un « *héros s'aventure hors du monde de la vie habituelle et pénètre dans un lieu de merveilles surnaturelles ; il y affronte des forces fabuleuses et remporte une victoire décisive ; le héros revient de cette aventure mystérieuse doté du pouvoir de dispenser des bienfaits à l'humanité*³⁰⁰. »

Cette vision mythique des récits d'*heroic fantasy* utilisée par Tang Dynasty sous une forme plus « *East Asian counterpart* » continue de trouver un écho, et se diffuser dans toutes les strates du Metal chinois. Depuis « A Dream To Return to Tang Dynasty », cette figure du wuxia s'est développée, ce mélange entre histoire et *heroic fantasy* chinoise reste omniprésente avec certaines variations, comme sur le premier album de Alaksana 無相³⁰¹, qui

299. J. R. R. Tolkien est, avec Robert E. Howard, un des créateurs de l'*Heroic Fantasy* moderne. Né en 1892 à Bloemfontein en Afrique du Sud et mort en 1973 à Bournemouth en Angleterre, il a été professeur à Oxford de 1925 à 1945. Écrivain, poète, philologue et essayiste, ses œuvres les plus connues sont *Le Hobbit* (1937) et *Le Seigneur des Anneaux* (1954 – 1955).

300. Je reprends ici la citation utilisée par Richard Mémeteau dans *Pop Culture : Réflexions sur les industries du rêve et l'invention des identités*, 2019 p. 108. Elle est tirée de l'ouvrage de Joseph Campbell, *Le Héros aux mille et un visages*, éditions Oxus, Escalquens 2010, p. 37.

301. Le nom chinois peut se traduire par « sans phase » mais « 無相 » (wūxiāng) fait surtout référence au Alaksana l'un des « vingt vides » (śūnyatā) de la religion bouddhiste. Philippe Cornu rapproche l'idée du śūnyatā de la vacuité qu'il définit par : « *L'ainsité ou mode réel des choses, l'absence d'être en soi par soi ou de substantialité d'un phénomène. La vacuité ne vide pas les choses de leur contenu, elle est leur véritable nature.*

met en avant une femme à la pose sensuelle, devant une porte chinoise antique, dans un décor sombre directement influencé par les univers fantastiques européens et chinois.

Dans le même ordre d'idée, Dream Spirit mettait en scène sur son premier album « 江山 » (Terre)³⁰² la mort d'un jeune guerrier chinois, puis sur le second album un casque inspiré d'un modèle de casque militaire historique mais à l'aspect fantastique.

- Jing : « *Ce qui inspire Dream Spirit, c'est la vie et les histoires. Pas l'Histoire, les histoires.* »
- Shun : « *Aussi beaucoup les films.* »
- Jing : « *Beaucoup de musiciens utilisent les livres mais...* »
- Shun : « *Mais j'aime pas lire.* »
- Jing : « *On écoute de la musique, on regarde des films* »

Tout comme le casque de leur album « General Triumphant » 将·军, les thèmes des paroles viennent prendre place dans un cadre inspiré par les wu xia pian, des films qui sont eux même directement inspirés du wuxia. C'est ce que nous dit Jing lorsqu'il insiste sur « *Pas l'Histoire, les histoires* », Dream Spirit dans ses paroles se veut être le reflet d'histoires et non pas de la grande Histoire. Dream Spirit, ce sont les légendes contées au coin du feu entre guerriers, celles de légendaires généraux, de batailles épiques contre des êtres surnaturels, les histoires qu'inspirent un film héroïque au moment où l'on est gagné par le sommeil et où l'on commence à rêver sans plus savoir ce qui est réel ou non. Loin de la réalité historique, les wu xia pian sont une ressource pour la construction de la dimension mythologique du style de Dream Spirit.

Elle n'est pas néant, puisque les choses apparaissent en coproduction conditionnée. ». Il s'agit d'un projet solo de Folk Metal Extrême et Industriel d'un des membres du groupe de Black Metal Industriel, Seventh Army.

302. 江山 (jiāngshān) est composé de deux caractères, « 江 », rivière et « 山 » montagne, il s'agit de la terre, pas de la planète mais de la terre d'où l'on vient, qui peut être traduit dans un sens plus figuratif par pays. Mais il s'agit surtout de l'idée de notre terre d'origine sans notion de pays ou d'état.



Figure 12. – Artwork de « General Triumphant », Dream Spirit (2017).

La Chine antique, ou de la période des Tang, fascine au même titre que la période médiévale ou antique européenne³⁰³. C'est ce qu'explique Kaiser Kuo lorsque les musiciens de ce qui allait devenir Tang Dynasty cherchaient un nom :

« Au printemps 1989, alors que les musiciens étaient prêts à partir pour leur première tournée, le groupe avait besoin d'un nom, c'est à ce moment que Kuo suggéra de nommer le groupe "Tang Dynasty", rappelant une période où "certaines idées extérieures étaient librement incorporées dans la culture chinoise sans pour autant menacer leur identité han." Pour la version anglaise du site Web du groupe, il a expliqué: "La période Tang était une époque tellement ouverte et cosmopolite. Ils avaient confiance dans leur culture natale, la culture Han, les

303. Des débuts de Manowar avec des mises en scène inspirée de l'héroïque fantasy médiéval / viking au Black Metal de Satyricon, Dimmu Borgir qui s'inspirent d'une vision romantique de la période médiévale, on ne compte plus le nombre de groupes qui utilisent les périodes médiévale, antique / païenne dans leurs esthétiques et/ou paroles et/ou musique.

Chinois sous les Tang ont absorbé le meilleur de ce que le monde entier de l'époque avait à offrir, ouvrant ses portes à toutes les formes d'expression culturelle. »³⁰⁴

Les références historiques à des périodes glorieuses de la Chine, autant que l'utilisation d'éléments folkloriques, sont vues par certains groupes comme un moyen de s'extirper de la masse de groupes qui « copient » les groupes occidentaux. Il s'agit aussi d'exprimer une identité singulière et/ou de s'inscrire dans une démarche musicale aux codes stylistiques déjà largement acceptées et connus. Les groupes chinois développent un dialogue entre le style « Metal » et le style « chinois », on retrouve un guerrier certes, mais un guerrier chinois, les paysages évoquent ceux de la Chine. En musique, les accords de guitares électriques sont tirés de la musique traditionnelle chinoise, ou bien les ajouts d'instruments folkloriques sont originaires de l'Empire du Milieu. Alors qu'en France les groupes de Metal – souvent les groupes de Folk Metal, Pagan Metal, Black Metal, des styles plus portés sur les temps anciens – s'inspirent des Celtes, des « Vikings », de l'époque médiévale, les groupes chinois se tournent aussi vers leur passé. Ces éléments participent à la création : l'intégration ou non des codes et des normes stylistiques liés à la Chine ou au Metal permet au groupe d'affirmer plus ou moins son intégration au style chinois et/ou Metal, d'affirmer sa singularité stylistique. Cette singularité se traduit par une affirmation de l'identité chinoise ou par une adhésion aux codes traditionnels du Metal. La première est singulière par rapport au Metal en général, la seconde par rapport à cette quête de sinisation du Metal en Chine.

Pour Kaiser Kuo ce dialogue entre Metal et Chine s'est traduit par la création d'une image que l'on pourrait qualifier de musicien guerrier. À travers le Metal, le musicien devient la réincarnation d'un guerrier mythologique et les autres musiciens de Tang Dynasty ses frères d'armes :

« Décrivant son amitié avec Ding et Zhang, Kuo se souvient, "Nous étions tous les trois inséparables. Tous les jours, nous nous écoutions jouer de la musique. Le soir, nous sortions manger et boire. Ce furent les meilleurs moments de ma vie. Nous étions comme les trois frères de sang du roman Les Trois Royaumes³⁰⁵."

304. « A Dream Return to Tang Dynasty » : Masculinity, Male Camaraderie, and Chinese Heavy Metal in the 1990s. Cynthia P. Wong (2011 – p. 70). La description sur le site anglais n'est pas restée longtemps, il a par ailleurs fermé en 2003.

305. En anglais le roman s'intitule « Romance of the three Kingdoms » qui est la traduction littéral du chinois « 三国志演义 » (sānguózhì yǎnyì), le titre de l'ouvrage en chinois « sānguózhì yǎnyì » exprime l'importance de la notion de vertu. Il a été rédigé au XIV^e siècle par Luo Guanzhong qui c'était basé sur une version du III^e siècle écrite par Chen Shou. Il est l'un des « 四大奇书 » (sì dà qíshū), quatre livre extraordinaires listés pendant la

Bien que le roman présente les actes héroïques de centaines d'hommes, l'accent est mis sur le lien forgé par trois en particulier (Liu Bei, Guan Yu et Zhang Fei³⁰⁶) ils incarnent l'ancien code de la chevalerie des xiake³⁰⁷, dicté par l'honneur, le courage et l'amour fraternel. »³⁰⁸

Ces guerriers combattent pour un autre monde, un monde meilleur et vertueux. Les musiciens créent leur monde aussi, hors de la vie sociale baignée par les histoires et un imaginaire commun. Cette image du musicien/guerrier a perduré, elle reste loin de l'espace et de la vie publics, comme me le notifie Jing : « *Les rencontres entre les metalleux se passent dans le cadre privé.* ». Pour lui, se retrouver entre metalleux c'est se retrouver en famille, à l'instar de Kuo et de ses frères d'armes. Il en va de même pour Bliss-Illusion, qui se sont créés dans leurs locaux – qui accueillent des salles de répétitions – un lieu de vie qui se suffit à lui-même, où les amis se retrouvent pour manger, jouer de la musique, jouer aux jeux vidéo ou encore regarder la télévision³⁰⁹. Le rôle du musicien/guerrier se fait double, comme un moyen de perpétuer mais aussi de s'émanciper de la voie tracée par Tang Dynasty.

• L'INSPIRATION LÉGENDAIRE ET POPULAIRE DES WU XIA PIAN POUR S'AFFRANCHIR DU MYTHE DE LA DYNASTIE TANG³¹⁰

Jouer sur des imaginaires, qu'ils soient mythiques, légendaires, historiques ou populaires, c'est faire référence à des éléments culturels communs : c'est donc un moyen d'être reconnu sans avoir à « créer » quelque chose de « nouveau » comme le déplore Li dynastie Ming par Feng Menlong au début du XVII^e siècle. Avec « Au bord de l'eau », « La Pérégrination vers l'Ouest » et « Jin Ping Mei » (qui sera remplacé par « le Rêve dans le pavillon rouge » lors de la dynastie Qing) il fait partie des ouvrages les plus influents de la littérature classique chinoise.

306. Liu Bei, Guan Yu et Zhang Fei sont d'importants personnages historiques, ils ont vécu entre la fin de la dynastie Han et le début des Trois Royaumes, ils ont combattu ensemble et sont devenus frère d'armes. Leur influence est telle qu'on les retrouve encore aujourd'hui dans la culture populaire, notamment grâce au jeu vidéo japonais Dynasty Warrior qui met en scène la période historique des Trois Royaumes et les personnages qui ont façonné la Chine à cette époque.

307. Les xiake sont l'équivalent des wuxia mais à la période des Tang. Il s'agit également de chevaliers errants se battant pour la justice.

308. « A Dream Return to Tang Dynasty » : Masculinity, Male Camaraderie, and Chinese Heavy Metal in the 1990s. Cynthia P. Wong (2011 – p. 75)

309. Nous nous plongerons dans ce lieu singulier qui abrite Bliss-Illusion dans le dernier chapitre de ce travail, consacré au groupe.

310. En référence au groupe et non pas à l'histoire de la véritable dynastie Tang.

Chao. La recherche de succès des groupes de Metal chinois soulignée par Li Chao les rapproche de « l'art de masse » qui pour Richard Mèmeteau (2019) « *doit séduire en dépit des divisions. Il a toujours vécu spontanément d'un idéal d'inclusivité ou de consensualité. C'est une intelligence qu'on peut prêter à n'importe quel artiste opportuniste, et ce bien avant l'âge industriel. Le talent de l'artiste pop est celui du bateleur. Il consiste à agréger ce public, tel le magicien d'Oz, par toutes les promesses possibles. L'artiste ici fraye avec le cœur machiavélique et palpitant de la politique.* » (2019 – p. 7). Alors que pour Li Chao un musicien doit créer avant tout – et si possible quelque chose de novateur :

« Ces masses inquiètes ne cherchent au fond qu'à découvrir leur propre visage. Et, parce qu'elles ne peuvent trouver aucune tradition commune ou aucun bon goût qui ferait force de loi, les masses ne peuvent que regarder devant elles et rechercher constamment la nouveauté. Elles cherchent de nouvelles situation, de nouveaux costumes par lesquels elles pourraient s'apparaître à elles-mêmes. » (2019 – p. 8)

Le succès de Dream Spirit pourrait augurer pour certains un moyen rapide de gagner de l'argent et d'accéder à la reconnaissance, sans avoir à passer par l'importante phase de création développée par Shun pour Dream Spirit. Car face à leur succès grandissant, les membres de Dream Spirit cherchent à se professionnaliser et vivre de leur musique comme l'explique Jing :

« Cette année c'est la première fois qu'on gagne autant d'argent. Ça a vraiment bien marché cette année. Pour le moment on garde nos activités, mais on espère pouvoir se consacrer uniquement au groupe dans le futur. En Chine il y a de plus en plus de fans de Rock et de Metal, c'est de plus en plus accepté. »

Pour Dream Spirit il s'agit d'un tour de force puisqu'il ne fait pas que « mélanger » comme l'explique Yang Yu :

« avec la musique traditionnelle Han, c'est beaucoup plus compliqué. Car la musique Han est une musique très dure à développer, il y a beaucoup d'éléments, beaucoup de mélodies. Les structures ne sont pas compatibles avec celles qui viennent d'Occident. Par exemple Dream Spirit travaille énormément et fait beaucoup de recherches pour arranger tout ça dans son travail. C'est beaucoup de travail chez soi pour y arriver.

Ce n'est pas vraiment compliqué quand on écrit et quand on arrange le morceau, au final c'est facile à faire avec les parties mongoles. Ça va bien avec la puissance du Metal. Ce n'est pas quelque chose de sophistiqué. C'est facile de retranscrire ça mais si tu étudies les arrangements musicaux de Dream Spirit par exemple, il a apporté une attention particulière à ces différents aspects, c'est vraiment ce qui les différencie. Si tu écoutes Dream Spirit, tu entends l'influence de Spring and Autumn, le chanteur est fan. Spring and Autumn est assez similaire mais beaucoup plus complexe au niveau du jeu de guitare et de la composition avec plus de Jazz, de Post-Rock ou des arrangements Hard Rock. Kaiser est un grand fan de Hard Rock et de Rush³¹¹ notamment, il joue de ces influences dans ses morceaux. »

Le cas de Dream Spirit est parlant, il est, dans les entretiens, régulièrement mis en avant pour sa capacité à créer une musique à la fois chinoise et Metal. C'est en apportant « *une attention particulière à ces différents aspects* » que le groupe se « *différencie* », qu'il crée une « *harmonie* » dans le sens philosophique chinois de la musique. « *Le mot « harmonie » semble désigner, non pas l'harmonie musicale de la musique occidentale, mais plutôt un concept philosophique, peut être "l'harmonie chinoise"...* » (Catherine Capdeville-Zeng, 2001 – p. 21). Ce principe de l'« harmonie » se rapproche de ce que Jing, batteur de Dream Spirit explique sur l'esprit, la façon de penser le Metal en Chine :

« Par exemple beaucoup de groupes de Metal, surtout de Black Metal racontent des histoires qui ne sont pas de leur pays. La plus grosse différence, c'est l'esprit, la façon de penser. »

Dream Spirit pense son Metal comme un wu xia pian, ils y racontent donc des histoires de leur pays. Ces histoires n'ont pas besoin d'être réelles, juste de se passer en Chine ; pas besoin non plus que cela soit la « vraie » Chine. En effet, la musique de film n'est pas une production qui trouve son origine première dans la musique folklorique et ses mélodies. Elle a déjà été adaptée, pour convenir à un autre média, les « ornements » musicaux ont été équilibrés par leur utilisation dans la musique de film, puis Shun a réussi à créer une « *association savoureuse du timbre de deux* » musiques, celle des wu xia pian et du Metal. Il a créé, « *équilibré des éléments qui forment la mélodie* » de Dream Spirit, réussissant ainsi là où de nombreux groupes chinois cherchent absolument à intégrer des sonorités chinoises sans

311. Rush est un groupe de Rock / Metal Progressif canadien formé en 1968 et qui s'est séparé en 2018. Les paroles du groupe s'inspirent des univers de la science-fiction, de la fantasy mais aussi des problèmes sociaux et environnementaux de notre monde.

prendre en compte les caractéristiques de chaque musique, comme le souligne Li Chao qui y voit la non-connaissance et la non-maîtrise de chacune des deux musiques.

Pour Ruò Tán cette « mode » de vouloir intégrer de la musique folklorique dans toutes les strates du Metal est « *un peu absurde et triste, les groupes de Metal en ce moment qui cherchent de la musique folklorique, c'est bizarre quelquefois le mélange, ce n'est pas très bien fait* ». Dream Spirit fait exception à ses yeux, non pas qu'il aime, mais il trouve qu'ils ont leur propre style. Le groupe suit les traces de Tang Dynasty tout en arrivant à s'en distinguer, il ne s'agit pas de reproduire ce qu'a fait Tang Dynasty ou de simplement ajouter des éléments folkloriques. Dream Spirit cherche avant tout à créer autre chose, Tang Dynasty ne fait pas figure de groupe à copier pour réussir, pour Jing il s'agit d'une impulsion: « *Spring n'est pas un groupe de Metal. C'est beaucoup plus Rock. C'est vraiment différent du Metal. Mais Tang Dynasty a donné l'impulsion à plusieurs autres groupes.* ». Pour Yang Yu sur la parenté entre Dream Spirit et Spring and Autumns est plus évidente, Dream Spirit est en effet « *assez similaires mais beaucoup plus complexes au niveau du jeu de guitare et de la composition avec plus de Jazz, de Post-Rock ou des arrangements Hard Rock. Kaiser est un grand fan de Hard Rock et de Rush notamment, il joue de ces influences dans ses morceaux.* ». Il s'agit d'une inspiration, non pas d'une copie ou d'ajout d'éléments chinois pour sonner chinois. Pour Ruò Tán c'est ce difficile équilibre entre nostalgie des films hongkongais des années 80, mélodies inspirées des wu xia pian et Metal, qui fait le style propre à Dream Spirit. Leur inspiration des wu xia pian dépasse le simple attrait visuel pour prendre sa source dans la musique de ces films ; une musique qui sonne folklorique sans pour autant l'être réellement :

« Il faut trouver la mélodie folklorique vraiment chinoise qui va avec le Metal, ce n'est pas impossible, c'est difficile comme Dream Spirit. Ce n'est pas vraiment la musique traditionnelle des peuples hans, c'est de la musique de cinéma. Les wu xia pian sont très importants en Chine, ça vient de Hong Kong, il y a déjà une nostalgie, on connaît bien les mélodies. Mais ce n'est pas de la musique traditionnelle, la musique traditionnelle avec le pipa pour chaque note tu n'as pas de limite de durée, tu peux les jouer quand tu veux, il n'y a pas de rythme. »

Ruò Tán exprime un des éléments fondamentaux de la musique chinoise traditionnelle comme a pu le faire Catherine Capdeville-Zeng lorsqu'elle explique que « *la conception occidentale du rythme comme une durée fixe des notes ne convient pas à la musique chinoise. [...] Plus qu'en notes de durées différentes, la périodicité de la musique chinoise se différencie par des cycles, des mouvements, ou des respirations, qui alternent et s'opposent.* »

(2001 – p. 21).

Dream Spirit ne cherche pas à refaire vivre une musique traditionnelle, mais bien à récréer le paysage sonore des films de wu xia pian. Ils cherchent à évoquer un temps mythique, empli de glorieux guerriers, de villes antiques chinoises, d'histoires d'amour. La vie, les émotions du compositeur Shun prennent alors la forme d'une musique qui ne s'inscrit dans aucune temporalité puisqu'il s'agit d'un monde mystique où les aspects historiques ne servent qu'à apporter suffisamment de notre réalité pour le rendre tangible. C'est à travers ce monde fantastique qui ne fait qu'évoquer la Chine impériale que Shun exprime ses sentiments bien réels et présents. La musique de Dream Spirit joue sur l'évocation et la nostalgie, elle évoque à la fois les mythes et les films, la nostalgie des temps antiques comme Tang Dynasty mais aussi d'un cinéma qui les met en scène à travers des histoires fantasmées.

« Les yeux du soldat blessé se sont desséchés avant que le soleil ne disparaisse et il ne peut pas pénétrer dans les montagnes et les rivières.

Retirez cette lourde armure et priez pour que l'âme retourne aux ruines.

Descendez les abysses, regardez les étoiles, regardez le ciel et dormez dans la terreur.

En période trouble, continuez de vous reposer seul.

Écrire des poèmes avec des arcs et des flèches une longue bataille nocturne de cavalerie »³¹²

- Paroles du morceau "风云" (Chaotic World) extrait de « 神兵 » (Warriors of Heaven's Descend), Dream Spirit 梦灵, 2019

L'aspect très épique et glorieux des paroles, reflet du style esthétique de Dream Spirit se retranscrit aussi dans leur style musical avec des guitares très mélodieuses, inspirées du Power Metal³¹³ c'est à dire une forme de Heavy Metal très rapide souvent lumineux et guerrier. Dans sa musique, Dream Spirit fait monter la tension émotionnelle avec des passages très lourds et sombres qui contrastent directement avec des solos de guitares claires qui s'envolent pour surplomber les champs de batailles. Les rythmes sont guerriers, avec une batterie lourde qui rappelle l'avancée de l'infanterie et des guitares presque galopantes pour la

312. Je tiens à remercier Wang pour m'avoir aidé dans cette traduction qui mélange chinois classique et simplifié. La dernière phrase est une interprétation, car elle peut avoir plusieurs sens, nous avons choisi celui-ci qui nous semblait coller au mieux à l'univers de Dream Spirit.

313. Par ailleurs les paroles sont généralement inspirées de l'*Heroic Fantasy*. Helloween, Rhapsody of Fire, Powerwolf font partie du Power Metal.

cavalerie, on imagine le général à la tête de ses troupes chantant pour les encourager à aller au combat contre des entités démoniaques sorties des enfers taoïstes. Les touches chinoises rappellent bien plus les grands péplums chinois que les salons feutrés de la cour impériale chinoise. Les épées sont sorties et brillent sous les flammes dansantes de la guerre et au milieu, on aperçoit le général triomphant de ses ennemis seul contre tous dans toute sa splendeur mythique et héroïque.

C'est cet aspect Power Metal, ainsi que les influences du cinéma qui fait que Ruò Tán qualifie le groupe de *mainstream* ; car il mobilise des traits culturels chinois modernes qui font partie de la culture *mainstream*.

« Je n'aime pas trop Dream Spirit, je ne sais pas si c'est parce que je comprends les paroles, mais musicalement, même si j'aime les trucs épiques, là c'est trop mélodique. La mélodie me rappelle beaucoup la musique des années 80. Ce qui se faisait dans les films d'action hongkongais. Je les considère comme un groupe mainstream, c'est bien fait, ils ont leur propre style, ils l'ont bien développé. C'est du Heavy mais je préfère Tang Dynasty, les deux premiers sont géniaux... après je n'aime pas trop. »

Les wu xia pian, connus en occident sous l'appellation « cinéma hongkongais » ou plus simplement « films d'art martiaux », font partie de la culture *mainstream* chinoise. L'utilisation de leurs codes stylistiques (musicaux, visuels ou encore narratifs) par Dream Spirit favorise leur exportation en occident, qui est déjà en partie sensibilisé à ces effets stylistiques³¹⁴.

Par leur musique, par leur esthétique Tang Dynasty, Dream Spirit, ainsi que ceux qui suivent leurs pas – que se soit dans le Heavy Metal ou des styles plus extrêmes – font vivre un « ailleurs » un monde mythique dessiné par Tang Dynasty, développé par Dream Spirit. Pour ces groupes, les portes s'ouvrent vers des temps anciens, mythiques, des lieux fantastiques, historiques, ou même les deux.

Dream Spirit ne se contente pas de suivre les pas de Tang Dynasty, le groupe écrit son histoire, comme une autre façon de faire du Metal chinois. Pour arriver à cela, il dépasse le mythe qu'est Tang Dynasty et en cela, Dream Spirit fait de Tang Dynasty un véritable mythe car :

314. Même si le cinéma chinois reste un marché de niche par rapport aux blockbusters américains, des films comme « Le Secret des poignards volants » 十面埋伏 (Shí Miàn Mái Fú), « Tigre et Dragon » 臥虎藏龍 (Wò Hǔ Cáng Lóng) ou « Hero » 英雄 (Yīng xióng) avec Jet Li ont permis de faire connaître les wu xia pian au grand public occidental.

« Pour Campbell, le héros est le centre unificateur des autres mythes, car les mythes ont moins un rôle pseudo-scientifique d'explication du monde, que de formation des individus. Plus que nous apprendre à changer le monde : « Un héros s'aventure hors du monde de la vie habituelle et pénètre dans un lieu de merveilles surnaturelles ; il y affronte des forces fabuleuses et remporte une victoire décisive ; le héros revient de cette aventure mystérieuse doté du pouvoir de dispenser des bienfaits à l'humanité. »³¹⁵ » (Richard Mèmeteau, 2019 – p.106)

La réussite de Tang Dynasty, tant au niveau du mélange entre musique Metal et chinoise que du public (pour les deux premiers albums tout du moins), peut permettre d'unifier la scène Metal chinoise, en montrant qu'il est possible de faire du Metal avec des sonorités chinoises, mais il ne doit pas être un modèle à copier. Tang Dynasty a revêtu pour Dream Spirit une aura mythique sur laquelle ils se sont appuyés pour former leur individualité. Mais si de nombreux groupes n'arrivent pas à dépasser la simple folklorisation, c'est que le mythe de Tang Dynasty fait écho au « monomythe » de Joseph Cammbell au sein de la scène chinoise, il « *résonne comme une promesse* », celle de fournir « *une seule et même histoire, et fournir une unique vérité à ressasser* » (Richard Mèmeteau, 2019 – p. 106). Pour la scène Metal chinoise cela sous-entend que le succès de ce groupe-phare est une promesse de réussir à la fois le mélange et une carrière, grâce à cette unique formule développée Tang Dynasty alors que les groupes devraient « *reprendre les répertoires locaux, les développer par la critique, les faire vibrer à nouveau pour qu'ils accompagnent et supportent l'édification* » (Laurent Legrain, 2014 – p. 359) du Metal chinois. Tout comme la musique mongole qu'étudie Laurent Legrain, qui, soumise à l'uniformisation de la musique soviétisée, a dû se replonger dans ses racines, la scène Metal chinoise doit dépasser la folklorisation et le mélange musical de Tang Dynasty pour trouver son mélange comme l'a fait Dream Spirit. Il n'existe pas un seul mélange, il n'existe pas seulement celui de Tang Dynasty, mais il est majoritaire ; c'est ce qui fait que Li Chao contestait l'idée même du « mélange », qu'il n'y voit qu'une facilité, la fainéantise des musiciens chinois. Pour lui c'était l'expression même de la « logique dominante » du cercle social des musiciens de Metal chinois, logique illustrée par le B:East Festival et la compilation du même nom qui met en avant la « recette » Tang Dynasty aux dépens de la singularité des groupes participants. Face à cela, et avant ce chapitre nous aurions pu penser que l'image première renvoyée par Dream Spirit ne conteste en rien cette logique dominante puisqu'elle reflète l'idée que c'est en suivant leurs pas qu'ils ont trouvé le succès. Mais, pour le voir de cet œil, il faut occulter l'important travail de composition, de recherche, de passion de

315. Joseph CAMMBELL, *Le Héros aux mille et un visages*, Éditions Oxus, Escalquens, 2010, p. 37.

Shun qui lui a permis de construire une réelle identité au travers de Dream Spirit. Ruò Tán souligne que Dream Spirit est *mainstream*, mais c'est grâce à ces éléments *mainstream* populaires qu'il arrive à quitter la logique dominante de la scène Metal chinoise. Pour s'extraire de cette logique dominante ou, comme l'appelle Richard Mèmeteau dans son étude de la pop culture, l'« hégémonie déterminante », il faut :

« 1) être différent, 2) se déprendre de soi-même par une projection dans une dimension onirique (de préférence grâce à une prophétie mystérieuse), 3) comprendre que cette nouvelle identité tient à une croyance communicable à d'autres (réaliser cette prophétie en y croyant), et 4) ultimement se réappropriier la force à laquelle on s'opposait. Cette philosophie réappropriationniste peut faire échec à l'idée d'une hégémonie déterminant la vie de chacun. » (2019 – p. 281)

Dream Spirit est différent, les éléments folkloriques ne sont pas hans mais tirés des wu xia pian. Shun s'inspire des mondes oniriques des wu xia pian pour créer le style visuel, narratif et musical de Dream Spirit. Le fait que cette identité soit inspirée des wu xia pian rend la croyance dans le monde Dream Spirit facilement « communicable à d'autres ». Dream Spirit arrive au final à sonner chinois tout comme Tang Dynasty.

Li Chao n'est donc pas le seul « grain de sable » dans les rouages de cette vision : il faut suivre la « recette » de Tang Dynasty. Même si, de par sa véhémence envers la musique de Black Kirin – qu'il ne considère pas comme du Metal – Li Chao fait parti des « grains de sable » les plus évidents, Dream Spirit est aussi l'exemple que l'hégémonie de la « recette » de Tang Dynasty n'est pas une fatalité. Les choix ne se limitent pas à suivre ou non les pas des pionniers du Metal chinois, Dream Spirit s'est réapproprié l'influence de Tang Dynasty ; que ce soit le mélange Folk / Heavy Metal, l'imaginaire *heroic fantasy*, la mythologie chinoise ou encore le cinéma. Ils n'ont pas fait que mélanger Metal et musique folklorique, puisqu'ils n'utilisent pas de musique folklorique han à proprement parler, mais la musique des wu xia pian. Cette différence leur a permis de créer un univers onirique autre, « *communicable à d'autres* » car ils se basent sur une culture pop chinoise répandue sur leur territoire mais aussi à l'étranger. Dream Spirit montre que la construction d'un Metal chinois n'est pas seulement enraciné dans l'héritage et le mythe de Tang Dynasty. Celui-ci peut-être dépassé en se le réappropriant.

• IT'S METAL WE BRING³¹⁶ : LE METAL CHINOIS DOIT-IL SONNER « CHINOIS » ?

Tang Dynasty, bien que considéré comme le « premier groupe de Metal chinois » n'était pas seul au début du Metal en Chine car, même si le groupe était moins Metal, Hei Bao était là : il n'y avait donc pas qu'un chemin qui se dessinait. La formation distillait un Hard Rock teinté de Heavy Metal sans revendiquer une musique aux influences chinoises. Les groupes de Metal ne cherchent pas tous à revendiquer une identité musicale « chinoise » ou liée à la Chine – pour ne pas citer toutes les ethnies présentes sur le territoire, les religions qui le composent. S'ils sont vus par certains comme des « copies » de ce qui se fait en Occident, certains groupes souhaitent juste pratiquer le style de Metal dans sa plus pure tradition, comme Dressed To Kill, qui fait du Heavy Metal inspiré de Iron Maiden, Judas Priest et toute la vague NWOBHM et Speed Metal, toujours dans le Heavy Metal mais teinté de Punk, Tractör qui n'est pas sans rappeler Motörhead... Il n'y a pas que le Heavy Metal puisque dans le Folk Metal on retrouve facilement des groupes pratiquant du Folk Metal scandinave comme Twilight Blooming 暮色绽放. Mais faire du Metal sans éléments chinois n'est pas synonyme de copie, pas plus que faire du Metal avec des éléments chinois est original. C'est ce que nous avons vu avec le discours de Ruò Tán sur le Metal au Japon, où les groupes ont développé un style et une identité japonais tout en pratiquant du Metal sans inclure forcément des éléments et/ou des références japonaises. Inversement, Tang Dynasty a été copié par de nombreux groupes alors qu'ils mélangent Heavy Metal et musique han chinoise. C'est une partie de ce paysage complexe de la scène chinoise que dépeint Yang Yu :

- Yang Yu : *« J'ai essayé d'organiser en France des concerts, c'est super dur. Il n'y a pas le bon système et les bonnes personnes. Les Français détestent parler anglais, c'est difficile d'organiser et de négocier. Alors qu'en Allemagne c'est plus facile. Ou même en Finlande, je suis allé en concert là-bas et il y a facilement trois cents personnes qui viennent à un concert et payent leur billet. Mais c'est dur de faire des concerts en Europe, avec Nine Treasures il y a eu des concerts face à une dizaine de personnes et d'autres fois face à deux cents personnes. Mais c'est le business quand tu as un groupe « exotique », que tu viens de loin, d'Asie. C'est différent pour le Japon, il y a un côté « cool » avec les filles en uniformes, les boys-bands ou les girls-bands. C'est facile au niveau du marketing. Pour le Metal, même s'ils ont copié sur les groupes européens, c'est*

316. Que l'on peut traduire par « C'est du metal que nous apportons ». Paroles extraites du titre "Blood of the Kings" de Manowar, extrait de l'album « Kings of Metal », 1988.

comme le whisky, ils ont pris le scotch Écossais et ils l'ont fait exactement pareil et l'ont peaufiné. Les Chinois sont différents, ils se disent juste « ok on va faire pareil ».

- Au final le Metal chinois est pour les Chinois ?
- Yang Yu : *« Oui évidemment. Ils ne cherchent pas d'opportunités pour s'exporter hors de Chine. Donc évidemment que c'est pour les Chinois. 99,99% des auditeurs sont des Chinois. »*
- Il y a, en Chine comme en France, beaucoup de groupes qui chantent en anglais.
- Yang Yu : *« L'anglais fait partie de la culture Metal. Ce n'est pas forcément pour les pays anglophones, c'est une influence. C'est comme les groupes de Death Metal mélodique finlandais ou suédois, ils chantent en anglais, ceux qui chantent dans leur langue c'est souvent les groupes de Folk Metal. Les groupes de Metal chantent en Anglais en général, les groupes d'Indie Pop aussi, et c'est pareil en Chine, pour le Metal ou la Pop, mais aussi pour le Punk où ils chantent en anglais. Mais ce n'est pas parce que tu chantes en anglais que c'est pour t'exporter à l'international. Ça fait partie du folklore. »*

Yang Yu résume ces deux facettes, que sont l'exemple du Japon et la « copie » des Chinois, par cette phrase : *« ... ils [les Japonais] ont pris le scotch Écossais et ils l'ont fait exactement pareil et l'ont peaufiné. Les Chinois sont différents, ils se disent juste « ok on va faire pareil ». »* L'anglais ne sert pas à s'exporter à l'international mais à « faire pareil ». Utiliser l'anglais, c'est s'inscrire dans le « folklore » du Metal. Le style est profondément enraciné dans la culture anglo-saxonne, les groupes les plus importants, les plus *mainstream* sont anglophones, le Heavy Metal a retrouvé un souffle grâce à la NWOBHM, la vague anglaise du Heavy Metal, renforçant ainsi le poids de la langue, qui devient comme les cheveux longs, un élément du style Metal. Mais *« La langue est, de toute les institutions sociales, celle qui offre le moins de prise aux initiatives. Elle fait corps avec la vie de la masse sociale, et celle-ci, étant naturellement inerte, apparaît avant tout comme un facteur de conservation. »* (Saussure ; 1995).

La langue devient un des éléments fondamentaux du Metal, pour faire du Metal il faut chanter en anglais³¹⁷. Au même titre que pour faire du Black Metal il faut parler de Satan,

317. Nous reviendrons dans la suite de ce chapitre sur les enjeux stylistiques et politiques des langues. Ici, il est question de l'utilisation de la langue pour souligner que l'anglais est la langue la plus répandue dans le Metal, cela fait partie du « style ».

même si on vient d'Asie, et du Japon comme Sabbat³¹⁸ et Abigail³¹⁹ mais les groupes japonais sont perçus différemment, et c'est ce qu'explique Yang Yu car : « *même s'ils ont copié sur les groupes européens, c'est comme le whisky, ils ont pris le scotch Écossais et ils l'ont fait exactement pareil et l'ont peaufiné.* ». Le Black Metal japonais au contraire du Black Metal chinois est présent depuis la seconde vague Black Metal avec Sabbat ou encore Sigh. Ces derniers, fondés en 1989 sous le nom d'Ultra Death puis changeant de nom l'année suivante, se sont rapidement intégrés à la scène Black Metal internationale. Cela a été rendu possible par les liens entretenus avec le groupe Mayhem, signant même leur premier album « Scorn Defeat » en 1993 sur le label d'Euronymous, Deathlike Silence Productions aux côtés d'Enslaved³²⁰, Mayhem et Burzum. Dès la création des codes du Black Metal lors de la seconde vague, les groupes japonais étaient déjà présents, alors que c'est seulement en 1992 que Tang Dynasty sort son premier album, le premier album de Metal en Chine. C'est ce qui fait dire à Yang Yu qu'il :

« n'y a pas de tradition Rock comme en Europe ou aux USA où vous avez une longue tradition Rock. En Amérique il y a eu le Jazz, le Blues, qui ont amené des éléments au Rock qui a commencé. Il y a eu l'invasion anglaise avec le « Summer of love » et tout ça. En Chine ça a commencé plus ou moins vraiment à la fin des années 80 après l'ouverture de la Chine dans les années 70 à la fin de la révolution culturelle. Beaucoup de jeunes ont commencé à apprendre et à jouer de la guitare ou de la batterie et à faire du Jazz, ils ont fait beaucoup de musique pop occidentale. Quelques personnes, grâce à des cercles d'amis ou de connaissances, ont réussi à se faire connaître et à devenir musiciens professionnels car il n'y avait rien ici. Pendant longtemps tout ce qu'on a eu en Hard Rock ou avec des guitares électriques, c'étaient des produits commerciaux qui venaient de Hong Kong ou de Taïwan. Ils ne comprenaient pas cette musique, ils ne comprenaient pas ce son, les valeurs en fait. Ça ne faisait pas longtemps

318. Sabbat サバト (Sabato) est un groupe de Black / Thrash Metal japonais formé en 1983 sous le nom Evil, ils prennent leur nom Sabbat en 1984. Le groupe offre la part belle à Satan, au sexe et à la violence même si sur certains titres comme "Samurai Zombies", l'influence japonaise se retrouve dans le nom.

319. Abigail アビゲイル est également un groupe de Black / Thrash Metal japonais, il s'est formé en 1992. Bien que parlant de également de Satan, le groupe s'inspire bien plus ouvertement de la culture japonaise contemporaine et urbaine, comme avec le titre "Hail Yakuza" ou en utilisant des estampes érotiques pour la pochette de « Intercourse & Lust » (1996). Yasuyuki Suzuki, frontman du groupe, définit son style de « Street Metal ».

320. Enslaved est un des pionniers du Pagan Black Metal après Bathory. Formé en 1991 lors de la première vague Black Metal, le groupe se différencie en traitant de la mythologie nordique et de l'histoire viking. Ils restent jusqu'à aujourd'hui fidèles à ces thèmes. Ils sont signés sur Nuclear Blast.

qu'ils savaient comment jouer ça, ils ont appris rapidement en travaillant dur pour pouvoir en produire. Taïwan et Hong Kong voulaient en produire rapidement pour pouvoir vendre. Ils ne se sont pas demandés pourquoi cette musique, c'est quoi ce son, qu'est-ce qu'ils ont comme valeurs. Ils se sont dit « Ok on vient de découvrir ça, on va travailler avec » et ils se sont pas interrogés sur ce qu'ils venaient de découvrir, ces gens ne se sont pas demandés ce qu'il y avait derrière cette nouvelle musique, s'il y avait de nouvelles idées, ce qu'il y avait derrière cette nouvelle génération. Ils ont appris à copier le procédé, mais les premiers vrais compositeurs sont arrivés bien plus tard en Chine. C'est quand la scène underground a commencé à se développer à la fin des années 90, début 2000, qu'il y a eu une petite explosion et que les idées ont émergé ainsi que les groupes. Ça fait seulement une vingtaine d'années maintenant qu'il y a une génération, une vraie génération. »

On peut se demander qui, en apprenant la guitare, en fondant son premier groupe, n'a pas appris, joué et rejoué les morceaux de ses idoles ? À ses débuts, Sigh n'était qu'un groupe de reprise de Venom, mais pour Yang Yu : *« Les chinois sont différents ils se disent juste « ok on va faire pareil » », sans se demander « ce qu'il y avait derrière cette nouvelle musique, s'il y avait de nouvelles idées »*. Cette vision de la scène Metal chinoise dans son ensemble fait consensus chez les acteurs de cette même scène. Les groupes qui copient, en revanche, sont très différents selon l'interlocuteur. Autrement dit, ils sont tous d'accord pour dire que les groupes de Metal chinois copient, mais ils ne sont pas d'accord pour désigner les groupes chinois qui copient. Pour Li Chao c'est justement lié à la « jeunesse » de la scène. Dans le chapitre précédent, nous avons longuement explicité son avis, mais pour y revenir rapidement, même si les groupes « copient », c'est dû à leur jeunesse, à leur non-compréhension des enjeux du Metal et de la culture chinoise. La scène Metal, pour Li Chao, n'est pas vouée à disparaître : elle est vouée à évoluer, à elle de choisir sa voie. Pour Zakk Wu :

« La musique est similaire mais la culture est vraiment différente. En Amérique, en Europe, les groupes de Thrash Metal par exemple sont plus intéressés par la politique et les groupes de Black Metal par le satanisme et l'anti-christianisme, mais en Chine on n'a pas cette base culturelle. Notre culture est vraiment différente de la culture européenne. Même s'il y a beaucoup de groupes chinois qui écrivent en anglais et qui ressemblent à ce qui se fait en Europe et en Amérique ; mais pour moi c'est quand même différent. C'est l'esprit qui est

différent. »

Il y a un esprit, mais aussi un contexte qui fait que jouer du Metal que l'on qualifierait de chinois en Chine n'est pas une évidence. Il reste compliqué de jouer en Chine, même si depuis quelques années des groupes de Metal occidentaux connus et grand public, comme Ensiferum³²¹, Nightwish ou encore Alcest³²² arrivent à jouer et à faire quelques dates en Chine. D'autres, plus « underground » – bien que connus eux aussi, mais par un public plus spécifique – se produisent en Chine : c'est le cas de Noctem³²³, Betraying the Martyrs³²⁴ par exemple ou encore Hexis. Ces derniers se sont vu annuler une de leurs dates dans une ville proche de Hong Kong à cause de leurs paroles engagées politiquement et des troubles qui agitaient la ville.

Tourner en Chine est possible mais compliqué, la venue de groupes occidentaux reste donc minoritaire dans le paysage Metal chinois. Cependant, l'omniprésence des groupes occidentaux dans le Metal est évidente, même pour l'auditeur chinois. Un passage au 666 Rock Shop 666 摇滚店 le confirme, une statue impressionnante d'Eddie³²⁵, la mascotte d'Iron Maiden, trône au centre du magasin, ainsi que les drapeaux d'Opeth³²⁶, Motörhead, les t-shirts de Black Metal norvégien, de Thrash Metal américain, allemand ou même de films. La section CD internationale est dix fois plus importante que son homologue chinoise, les vinyles exposés sont les dernières sorties de Nuclear Blast ou Napalm Records. Il faut regarder attentivement pour remarquer le drapeau d'Explosicum au dessus du bureau à l'entrée, les stickers de TumourBoy³²⁷ 肿瘤男孩 collés sur le bureau. On comprend alors qu'il soit plus facile, pour un metalleux chinois fan de Pagan Metal et d'imagerie viking et

321. Ensiferum est un groupe de Death Folk Metal mélodique originaire d'Helsinki (Finlande) créé en 1995. Le groupe s'inspire des légendes nordiques et de l'*Heroic Fantasy*.

322. Alcest est un groupe français créé en 2000. Ils jouaient à l'origine du Black Metal, puis ils ont développé un style plus Post-Black Metal en mêlant Black Metal et Shoegaze.

323. Noctem est un groupe de Black Metal espagnol créé en 2001.

324. Betraying the Martyrs est un groupe français de Metalcore / Deathcore créé en 2008.

325. Eddie est omniprésent dans les visuels d'Iron Maiden, que ce soit sur les artworks ou en concert. Il a été créé par l'artiste britannique Derek Riggs.

326. Opeth est un groupe de Metal Progressif suédois aux influences allant du Jazz au Death Metal. Le groupe s'est créé en 1990.

327. Créé en 2014 à Pékin, TumourBoy 肿瘤男孩 (zhǒngliú nánhái) est un groupe de Thrash Metal aux influences Crossover. On compte dans leurs rangs des membres de Dressed to Kill et Ancestor.

fantastique, d'aller voir Armor Force³²⁸, ou Barque of Dante³²⁹ qu'Amon Amarth³³⁰ et Rhapsody of Fire³³¹. Ce n'est pas seulement qu'ils ne : « *cherchent pas d'opportunités pour s'exporter hors de Chine* », c'est qu'il y a une volonté de retrouver sur scène la musique qu'ils aiment et qui a construit leur vision du Metal, sans y trouver forcément une référence à leur culture, ou un simple groupe *tribute*. Les metalleux chinois cherchent aussi à voir sur scène des groupes de styles de Metal différents. Tous les groupes de Black Metal norvégiens ne font pas du True Norwegian Black Metal, tous les groupes de Death Metal suédois ne font pas du Death Metal mélodique à la suédoise, alors pourquoi les groupes chinois devraient-ils tous sonner chinois et les metalleux chinois n'écouter des groupes qu'avec un « style chinois » ? Le succès du Sirius Fest qui avait une affiche internationale et le nombre de metalleux dans le public avec des t-shirts de groupes non-chinois montrent bien que le public chinois aime les groupes de Metal étrangers et donc aussi aux sonorités étrangères, en bref, avec des styles qui ne sont pas chinois.

328. Armor Force est un groupe Folk Metal créé en 2013 à Pékin, le groupe s'inspire de la mythologie nordique, des légendes vikings. Le nom en chinois 圣殿骑士 (shèng diàn qíshì) signifie l'Ordre du Temple et fait référence aux templiers.

329. Il s'agit d'un groupe assez unique dans le paysage musical Metal chinois. Formé en 2004 à Mianyang, dans le Sichuan, le groupe pratique un Power Metal inspiré des récits épiques, de l'*heroic fantasy* et de groupes comme DragonForce ou encore Gloryhammer. Leur nom Barque of Dante (但丁之舟, dàn dīngzhīzhōu) vient du tableau d'Eugène Delacroix, *La Barque de Dante* (1822). Après leur premier album « Final Victory » sorti en 2009, le groupe fera appel à différents chanteurs, tous issus de grands groupes de Power Metal comme Thomas Winkler (2011-2013) chanteur du groupe anglais Gloryhammer, puis Rob Lundgren (2014-2016) chanteur suédois qui officie dans les projets Epilog, Molten Trail, Reveal, Robeeo et d'autres. Ils feront aussi appel au batteur sud-africain Aquiles Priester qui a joué avec Paul Di'Anno (ex-Iron Maiden), Angra, Primal Fear, Almah et qui joue encore dans Hangar et fait des concerts avec W.A.S.P. et DragonForce. En 2020 et depuis 2017 leur chanteur actuel est le chanteur argentin Roberto Castiglioni.

330. Amon Amarth est un groupe de Death Metal mélodique originaire de Tumba en Suède. Le groupe est connu pour sa forte inspiration nordique, mythologique et historique.

331. Créé en 1993 en Italie sous le nom Thundercross puis renommé en 1995 Rhapsody pour finir par s'appeler Rhapsody of Fire en 2006 pour des questions de droits, le groupe officie dans un style mélangeant Power Metal et musique symphonique.



Figure 13. – La statue de Eddie au centre du 666 Rock Shop à Pékin en 2018. Photo de Jeroth.

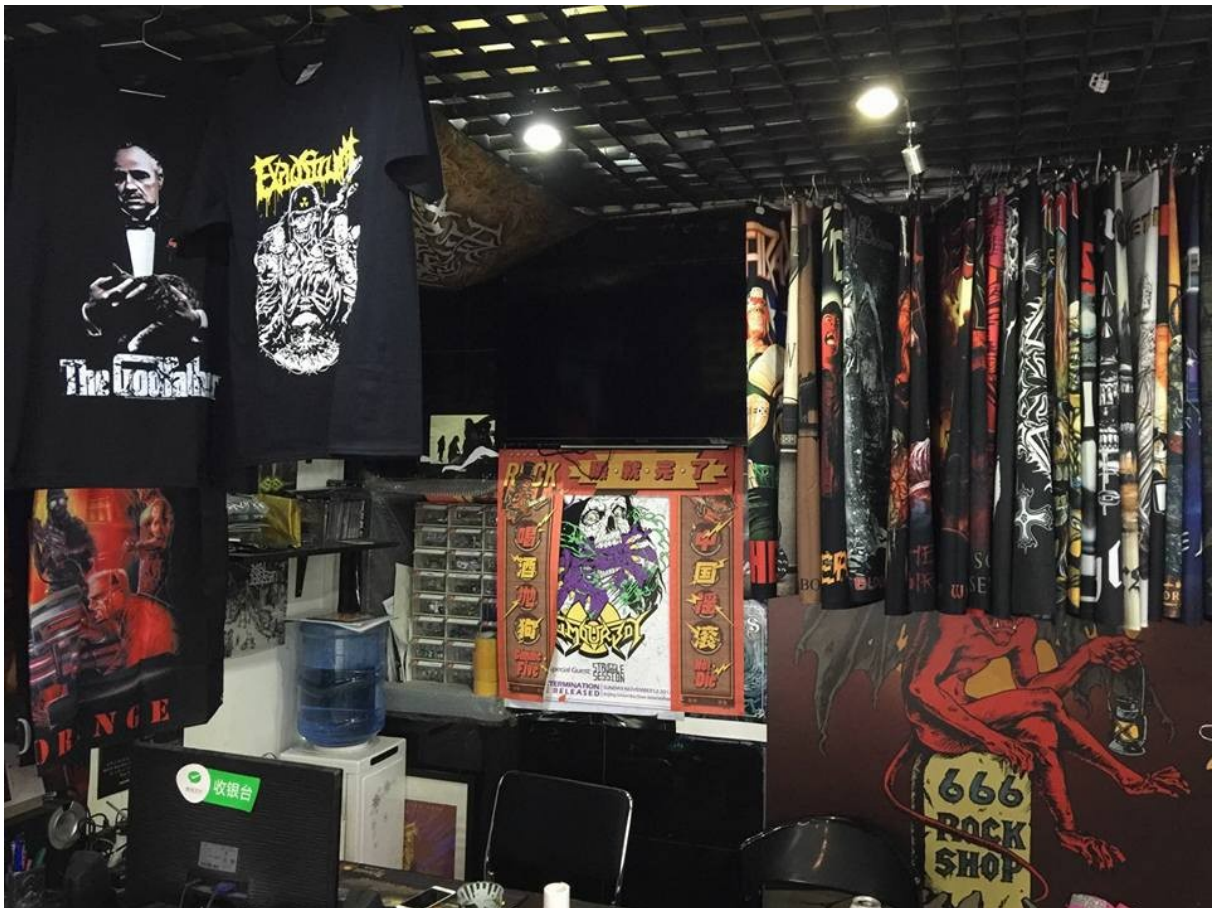


Figure 14. – Bureau du 666 Rock Shop de Pékin qui sert aussi de caisse. On y voit un t-shirt d'Exclosicum et une affiche de TumourBoy. Photo par Jeroth en 2018.

Ce chapitre, ainsi que le suivant cherche à mettre en lumière une nuance, celle qui existe entre le fait de faire du Metal en Chine et faire du Metal chinois. Jouer du Metal en Chine ne va pas de paire avec l'idée de faire du Metal chinois, pour autant ils sont constituant de la même scène. Là où le premier cherche à s'inscrire dans la mondialisation du Metal, le second revendique un Metal aux spécificités locales. Des spécificités que nous aborderons dans les pages suivantes et qui ne se limitent pas à l'utilisation d'instruments « folkloriques » et/ou « ethniques ». D'ailleurs, cela ne veut pas dire qu'un groupe de Metal chinois ne cherchera pas à dépasser les frontières du pays et inversement qu'un groupe qui fait « simplement » du Metal en Chine ne cherche pas à s'inscrire dans la scène locale. C'est même plutôt le contraire comme nous allons le voir dans la suite avec la vague de « folklorisation » que connaît depuis quelques années le Metal chinois mais aussi au travers de l'utilisation par certains groupes de la musique « Gufeng » qui soulèvent d'importants enjeux identitaires tant au niveau local que global.

IV. ... Du Metal chinois

« Je suis la montagne puissante où tu prends ta source.

Quand je ne serai plus, tu n'auras jamais été.

Imagine ce que serait ton monde sans moi. »

Thulsa Doom, *Conan le Barbare*, 1982³³²

Lors d'un de nos entretiens Yang Yu m'expliquait que pour lui, chanter en anglais faisait partie du « folklore » du Rock et du Metal, mais l'utilisation de la langue n'est pas le seul élément « folklorique » du Metal ; la présence de la culture scandinave et du style « viking » est elle aussi omniprésente et cela dans toutes les scènes du monde, le style folk scandinave fait autant parti du « folklore » du Metal que l'utilisation de l'anglais ou encore l'imagerie satanique.

D'autres groupes, à l'instar du groupe de Black Thrash Metal Hellfire 地獄火³³³, cherchent à « copier » un son, tout en incorporant une facette chinoise comme l'ont fait Sigh, Sabbath et Abigail avec la culture japonaise. Asura, le leader s'inspire ouvertement de la démarche de Sabbath, le nom de son groupe Hellfire 地獄火 vient d'ailleurs d'un morceau de l'EP de Sabbath « The Devil's Sperm is Cold » sorti en 1990, et le groupe pratique un Black Thrash Metal très similaire – ils ont même partagé un *split* en 2017. Mais Asura intègre des éléments chinois comme sur les photos promotionnelles où, à la place du katana de Sabbath, il brandit une *jian*³³⁴, une épée utilisée dans le kung-fu Shaolin ainsi que dans les rituels taoïstes. Tout comme ses paroles, bien qu'inspirées de Lovecraft, elles sont chantées en chinois. Pour Paul D. Greene qui étudie le concept de transgression dans la scène népalaise : « *La mondialisation du heavy metal implique donc à la fois de critiquer les attentes de la culture locale et de forger des identités qui prennent forme au-delà des confins traditionnels de la culture: en ce sens, il s'agit d'un processus de transgression des frontières culturelles traditionnelles. Le metal est vécu par de nombreux fans comme une réponse mondiale aux contraintes et limitations locales; c'est une culture transgressive qui tend vers l'extérieur, la*

332. Écrit par John Milius et Oliver Stone.

333. En pinyin, « Dìyù huǒ ». La traduction anglaise signifie la même chose qu'en chinois.

334. La jian 劍 est l'épée de base des arts martiaux chinois, elle possède une lame à deux côtés surmontée d'une poignée et d'une petite garde. Historiquement on date sa création sous la dynastie des Zhou de l'Ouest (ou Zhou Occidentaux) entre 1046 et 771 av. J.-C. elle s'est par la suite démocratisée pendant la période des Printemps et Automne et ce jusqu'à son remplacement définitif au combat par le sabre dao 刀 à la fin du III^e siècle après J.-C., période des Trois Royaumes. La jian garde cependant un important rôle symbolique, elle reflète le rang sociale, elle est prisée par les lettrés et son utilisation se retrouve dans les rituels taoïstes.



Figure 15. – Asura, frontman d’Hellfire armé de sa jian.

Tous ces groupes de Metal chinois qui ne sonnent pas chinois ne cherchent pas forcément à « transgresser » les frontières, mais plutôt à bannir les frontières physiques. Les groupes chinois cherchent à faire vivre à un public ces styles qu'ils écoutent, qui les ont construits en tant que metalleux et qu'ils aiment, que ce soit du Black Metal satanique avec Evilthorn ou Black Reaper avec son Black Death Metal très proche du Black Death Metal suédois de Dissection³³⁵, ou encore un mélange de Black Metal atmosphérique et de Neo Folk aux sonorités celtiques avec Bloody Woods. Ces groupes « copient » les « sons » de ces groupes car « *Beaucoup de ces sons peuvent être investis d'une valeur d'archétype, avoir si profondément pénétré la vie de l'homme, que leur absence serait indéniablement ressentie comme un appauvrissement. Il peut même influencer le mode de vie d'une société...* » (1979 – p. 24). Ne pas avoir accès à ces sons, où y avoir accès sans le concert c'est « *ressentir un appauvrissement* » de la culture Metal mondialisée, elle façonne les goûts musicaux mais aussi les valeurs qu'elles transmettent. Ce sentiment de manque lorsque l'on n'a pas accès à l'ensemble des facettes d'une culture vient pour Dick Hebdige de la source même du style, pour faire l'expérience du Metal il faut l'écouter, chez soi mais aussi en concert, sinon écouter Armor Force ou Amon Amarth serait foncièrement identique.

Avant de s'intéresser aux spécificités du Metal chinois, il est important de saisir d'où elles viennent, comment le Metal est arrivé au territoire chinois et surtout dans quel contexte et dans quelles conditions. Par conséquent nous nous intéresserons dans un premier temps à l'arrivée de deux magazines, Painkiller et D-Land mais aussi à l'environnement socio-culturel qui accompagnait leur émergence et les conséquences de celle-ci. Le contexte de création de ces magazines, comment ont-ils été créés, comment et quelles informations ils diffusaient sont autant d'éléments qui nous permettent d'esquisser les origines des spécificités chinoises et leur influence dans la construction d'un Metal chinois.

Par la suite, deux façons d'exprimer ces spécificités retiendront notre attention. La première, dont nous avons déjà effleuré l'idée au travers de l'importance des wu xia pian est celle de la place de la pop culture chinoise au sein du Metal chinois. Car, bien que les wu xia pian appartiennent à la pop culture chinoise, ce n'est pas le seul élément qui y renvoie et qui permet de construire un Metal chinois « autre », un Metal chinois non Han. Bien que parfois perçu comme « exotique » cette recherche d'un Metal « chinois » non Han est porteur de nouvelles normes, de nouveaux enjeux identitaires et politiques à l'instar de Nine Treasures. La seconde, est l'utilisation de spécificités historiques. Car là où Dream Spirit ne s'intéresse

335. Formé en 1989 à Strömstad en Suède, Dissection est un groupe de Black Death Metal mélodique connu pour son style singulier que le leader du groupe Jon Nödtveidt appellera : Anti-Cosmic Metal of Death. Le groupe est régulièrement cité comme ce qui se fait de mieux en terme de mélange de Black Metal et de Death Metal mélodique.

pas à l'Histoire ce n'est pas le cas pour l'ensemble des groupes qui voient dans l'Histoire, un moyen de revendiquer leur identité locale comme HolyArrow et/ou nationale comme Li Nan via Voodoo Kungfu. La prise en considération de l'Histoire devient pour certains groupes un moyen de réactualiser l'identité chinoise. À l'image de Zuriaake qui, fait de la poésie un moyen d'appréhender et de se réapproprier une identité chinoise brouillée par l'Histoire et une fois encore de Voodoo Kungfu qui aborde la facette politique de l'Histoire et ces conséquences.

L'Histoire n'est pas la seule à avoir des conséquences sur les groupes de Metal chinois, il en résulte également des spécificités que nous traiterons. Une des plus importante pour une partie des acteurs est la vague de « folklorisation » qui a déferlé sur la scène chinoise et le racisme qu'elle laisse dans son sillage. Deux éléments qui impactent la façon de créer du Metal en Chine et du Metal chinois. Cette volonté de « folklorisation » – mise en avant par certains groupes – s'exprime entre autres par l'utilisation d'éléments issus de la GuFeng. Un style musical qui cristallise les nouveaux enjeux identitaires et politiques qui accompagnent cette quête d'identité « chinoise » aux travers de sons folkloriques « chinois ». Pour autant – et comme souligné à de nombreuses reprises – l'identité chinoise n'a rien d'homogène et les expressions des identités locales des minorités ethniques chinoises ne se retrouvent pas dans la GuFeng mais dans les paroles (soumises à la censure) et la langue utilisée. Pour rendre saillants les impacts d'une telle utilisation du parler local et du parler du local, nous questionnerons l'utilisation du mongol et du cantonais. L'idée n'est pas tant de comparer les enjeux portés par l'utilisation d'une de ces deux langues que de ce saisir de ce que sous-tend leur utilisation en Chine.

Laissons de côté un temps ses spécificités chinoises avant d'y revenir et voyons ce qui a émergé du chaos des débuts du Metal en Chine.

A. DE LA TRANSPOSITION À LA SPÉCIFICITÉ CHINOISE

• QUAND LES ACTEURS DE LA SCÈNE METAL CHINOISE S'ORDONNENT

Lors du chapitre précédent, l'analyse du concert nous a permis de rendre compte d'une expérience, au cours de laquelle « *La complexité de l'interaction entre les différents niveaux d'une formation sociale donnée se reflète dans l'expérience des groupes dominants comme subalternes, et c'est cette expérience qui forme le « matériau brut » qui trouve son*

expression dans la culture et les sous-cultures. ». Dick Hebdige continue sa réflexion en soulignant l'importance des médias dans notre perception de ces interactions, de notre expérience, pour l'auteur : « *les médias jouent un rôle crucial dans la construction de notre expérience. Ils nous fournissent les catégories les plus accessibles pour ordonner le monde social.* » (1979 – p. 89/90). Les groupes s'approprient ces différents matériaux, certains les peaufinent et leur donnent une nouvelle forme, créant un genre, d'autres deviennent à travers leurs expressions « l'archétype » même d'un genre. Les médias construisent cette vision, qu'ils soient participatifs, professionnels ou amateurs. Painkiller en est l'exemple même, car à travers ses événements, ses communications, le magazine met en avant un style de Metal chinois, celui qui s'exprime à travers le prisme de la création initié par Tang Dynasty. Il va même plus loin en promouvant des groupes aux valeurs qui font écho aux siennes puisque Zakk Wu, créateur de Painkiller Magazine, est aussi manager de Ritual Day et de Dream Spirit. Il le dit lui-même : « *Je ne suis pas vraiment musicien. Mon travail est vraiment focalisé sur la promotion, le management.* » et il ne cherche pas à séparer Painkiller de son travail de management puisque Yang Yu souligne bien que : « *Dream Spirit et Ritual Day sont aussi liés à Painkiller* ». Il en va de même pour D-Land Magazine, avec Mr. Zhang qui s'occupait de Zuriaake et s'occupe maintenant de Bliss-Illusion sur le territoire chinois.

Les médias, mais aussi les auditeurs en communiquant, échangeant sur les visions sur les groupes, les styles de musique ordonnent le monde du Metal, c'est ce qui s'est passé avec la scène Metal chinoise comme l'explique Mr. Zhang :

« J'ai commencé à creuser la musique Metal vers 1993. C'était une époque où nous manquions d'informations sur ce genre de musique. Pour autant que je sache, la scène occidentale a été bâtie au début par des concerts dans des bars et la vente de cassettes en direct, mais la nôtre a été bâtie sur des programmes radio et quelques magazines. Si tu voulais apprendre quelque chose sur Carcass³³⁶, tu ne pouvais acheter que les cassettes, chercher les informations sur le livret, les remerciements, lire quelques articles – dont la plupart donnaient des informations erronées. Puis, vers 1996 les critiques musicales se sont massivement détournées du Metal pour s'intéresser au Grunge et au Nu-Metal. C'est dans ce contexte que quelques amis et moi nous avons commencé le magazine Extreme Music – maintenant Xmusick –, le premier magazine de musique entièrement dédié à la musique Metal et à d'autres genres avec une

336. Créé 1986 Carcass est un groupe anglais qui pratiquait à l'origine du Grind aux thématiques gores ce qui a donné l'appellation Goregrind, Le groupe, toujours actif, s'est calmé et pratique un Death Metal plus mélodique aux influences Rock'n Roll.

histoire riche. En 2003, j'ai créé mon deuxième magazine Dragonland – maintenant D-land – et à partir de 2010, j'ai commencé à diffuser l'actualité de la musique Metal sur différentes plateformes SNS³³⁷, en particulier Weibo. Maintenant, D-land est devenu le plus grand MCN³³⁸ sur la musique Metal sur les plateformes SNS chinoises. »

Il a été amateur au début, puis en communiquant, il a ordonné sa passion avec des amis autour de magazines qui ont eu de l'influence sur la scène Metal locale, tellement qu'un projet avec des membres de Zuriaake, HolyArrow et Destruction Redemption s'est créé sous le nom de Demogorgon (son pseudonyme de chroniqueur) pour lui rendre hommage. À travers son expérience et son parcours professionnel, Mr. Zhang nous montre que les actualités sur le Metal en Chine se sont principalement regroupées sur des magazines, webzines chinois hébergés en Chine. Cela pourrait être anecdotique, car tous les pays ont leurs propres magazines et webzines de référence dans leurs langues nationales, mais les plus gros magazines sont anglophones car tous les pays peuvent les consulter et de ce fait, les comprendre plus ou moins ; or, la Chine n'a pas accès à l'Internet mondial, sauf via des VPNs. Les magazines/webzines comme D-Land et Painkiller deviennent la source la plus facile d'accès pour l'amateur de Metal en Chine. Nous reviendrons plus tard sur le poids des médias, surtout étrangers, sur la construction et la perception du Metal chinois. Ici, il s'agissait avant tout de mettre en avant que, comme le dit Yang Yu, si « 99,99% des auditeurs de Metal chinois sont chinois », ce n'est pas forcément parce qu'ils ne cherchent pas d'opportunités pour s'exporter hors de Chine mais c'est aussi parce qu'ils ne le peuvent pas. C'est par exemple le cas de Bliss-Illusion qui avant notre rencontre n'avait aucun réseau social non-chinois, exception faite de Bandcamp (et utilisé de façon très basique), car il n'avait pas les compétences et les connaissances en informatique suffisantes pour installer un VPN³³⁹. Pour

337. Il s'agit des réseaux sociaux et le sigle vient de : *Social Networking Services*.

338. Le sigle MCN vient de l'expression anglaise *multi-channel network*. Il s'agit d'une plateforme qui regroupe de nombreux médias et sites de partage d'informations. Il peut s'agir d'entreprises qui proposent de l'aide au développement d'une marque (ici les groupes).

339. L'installation d'un VPN en Chine est bien plus compliquée que de l'installer en France, ils n'ont pas de code promotionnel de youtubeurs pour NordVPN à chaque vidéo. Installer un VPN est illégal en Chine, seul de rares VPN sont autorisés à l'usage professionnel pour les grosses entreprises. Alors qu'en France il suffit de souscrire à un abonnement, en Chine l'installation est plus complexe. Pour illustrer cela, lors d'un de mes séjours en Chine pour mon terrain, j'ai eu un souci avec mon VPN français, entre mes terrains il y a eu une mise à jour de celui-ci que je n'avais pas faite en France or elle me demandait une réinstallation du VPN sur l'ordinateur pour pouvoir l'activer. Impossible donc de me connecter avec ce dernier avec son ancienne version une fois arrivé en Chine, j'ai dû contacter un ami en France via la messagerie Outlook pour qu'il m'envoie fichier par fichier le moteur de recherche Tor (qui permet de masquer sa localisation internet), pour accéder à Internet et contacter le site de mon

s'exporter il faut donc soit un VPN soit quelqu'un qui gère le groupe hors de Chine, comme c'est le cas avec Pest Productions qui a son *community manager* hors de Chine qui s'occupe également de Zuriaake et Black Kirin par exemple. Pour pallier à ce manque de visibilité sur l'Internet mondial, les acteurs de la scène chinoise ont développé leurs propres réseaux entre les labels, médias, managers et ils ont fini par se suffire à eux-même : ils peuvent vivre de leur musique en Chine sans forcément quitter le pays. C'est ce que m'explique Yang Yu lorsque je lui demande si on peut vivre de sa musique en Chine :

- Yang Yu : « *C'est fastidieux, mais oui. Tu n'auras peut-être pas le même succès que Nine Treasures. Dream Spirit n'en est pas encore là, Shun n'a pas le temps d'écrire et de vraiment pratiquer ou d'apprendre l'anglais pour se professionnaliser.* »
- Nine Treasure gagne assez pour vivre ?
- Yang Yu : « *Oui c'est 10 000 € par concert. Ils jouent jusqu'à cinq concerts par an. Tu peux être connu mais ne pas avoir de valeur marketing, c'est totalement différent. Par exemple tu as beaucoup de one-man bands chinois qui sont vraiment bons et connus mais qui ne jouent jamais. Ils restent chez eux et travaillent sur leur ordinateur. Même s'ils sont connus, ils n'ont aucune valeur marketing. Tu ne peux pas travailler avec eux, les professionnels peuvent travailler avec tout le monde.* »
- La reconnaissance et la valeur marketing sont différentes ?
- Yang Yu : « *Ce sont des valeurs différentes. Être connu c'est juste que les gens savent qui tu es, la valeur marketing c'est que les gens payent pour toi. Si ta musique est gratuite et que les gens trouvent ça cool, mais que dès qu'il faut payer 10 € pour venir te voir ils disent non, ça ne sert à rien. Le Rock'n Roll c'est du business.* »

Ce réseau, bien que permettant à certains groupes de vivre de leur musique (ou en parti) n'est pas efficace pour l'ensemble de la scène Metal chinoise. Ben de Speak Chinese Or Die pose un constat plus sombre sur le futur des sous-cultures, particulièrement les plus *underground* :

« Je suis loin d'être optimiste concernant le futur de tout ce qui est underground en Chine. Ça fait quelques années que ça devient la merde, les concerts sont contrôlés, il faut une autorisation payante pour faire le concert – avec l'envoi de pas mal de documents, carte d'identité, traduction des paroles etc.–. Y a de plus

VPN pour avoir accès à la mise à jour.

en plus de contrôles surtout dans toute la société, t'as dû entendre parler du système de points à la Black Mirror³⁴⁰ qu'ils veulent mettre en place (même si j'ai encore rien vu à Wuhan), le nombre de caméras, des concerts annulés pour diverses raisons, des potes en prison – comme le batteur de SCOD qui a fait 6 mois de taule pour avoir posté des trucs politiques sur wechat –, la galère pour obtenir un visa, de plus en plus de potes étrangers qui se barrent parce qu'ils en peuvent plus, le racisme qui monte... [...] Mais bon pour contrebalancer un peu mon pessimisme, on organise plein de super soirées gratuites au Wuhan Prison – si c'est gratuit, pas besoin d'autorisation – et c'est un super endroit pour jouer dans différents styles (punk, electro, techno, metal, hip hop, noise, tout est possible). En fait, le truc, c'est qu'il faudrait plus de petits bars underground comme le Wuhan Prison à Wuhan, le School et le Temple à Pékin etc. Parce que ça devient vraiment plus difficile de jouer dans les clubs qu'avant. Idéalement, il faudrait que des alternatives se développent, des petits lieux s'ouvrent un peu partout (cher lecteur, je sais que tu es tenté de me dire, ben t'as qu'à le faire... c'est pas faux mais devenir alcoolique en gérant un bar n'est pas ma priorité) car finalement en Europe, on joue pas dans les clubs non plus mais dans un réseau underground, dans des bars ou des squats. C'est ce qui manque ici. [...] Faut aussi comprendre que pour un groupe traditionnel, ça coûte cher de tourner, faut acheter des billets de train (les tournées se font en train), l'hôtel etc. Par exemple, pour SCOD, à quatre pour faire un concert à Pékin ça coûte 3000 yuans³⁴¹ rien que pour le train, et encore c'est le train lent, pas le train rapide.»

On comprend pourquoi cela devient fastidieux pour les groupes de vivre de leur musique, entre les attentes du public mais aussi l'attention qu'il faut porter aux retours officiels. Pour Ben, certains groupes font le choix de s'autocensurer pour pouvoir vivre de la musique, et standardisent ainsi leur propre musique – comme l'ont fait Tang Dynasty ou encore les pionniers du Thrash Metal, Overload 超载 en faisant de la pop. Non pas parce qu'ils aiment cette musique, mais bien car elle entre dans les critères acceptés par les instances officielles et une partie bien plus large des chinois qui n'écoute pas de Metal. Pour Ben le constat est simple, pour faire de la « thune » il faut faire de la Pop même si on n'aime pas ça, même si

340. Black Mirror est une série anglaise dystopique où chaque épisodes se déroule dans un univers différent. Ben fait ici référence à un épisode de la série qui a souvent été mis en parallèle avec la mise en place par le gouvernement chinois d'un « crédit social ». L'épisode intitulé « Chut libre » est le premier de la saison 3 sortie en 2016, on y suit Lacie qui cherche à tout prix à augmenter sa note pour avoir accès à de meilleurs services grâce à celle-ci.

341. Environ 430€.

cela va à l'encontre des valeurs du groupe à l'origine. Pour Yang Yu c'est là que le bât blesse. Les valeurs portées par les groupes ne sont pas comprises si elles sortent de cette standardisation :

- Est-ce que tu penses que les gens qui viennent voir Nine Treasures partagent leurs valeurs mongoles ?
- Yang Yu : *« Je pense que les hans chinois comprennent basiquement ce que c'est d'être mongol mais pas plus. Ça ne les intéresse pas spécialement, la culture mongole n'est pas vraiment représentée, ce n'est qu'une partie. »*
- Tu crois que le public stéréotype le groupe ?
- Yang Yu : *« Non, même pas. Ils sont juste feignants. Mais il y a quelques personnes qui vont vraiment s'y intéresser, qui vont s'intéresser à l'histoire et à cette minorité culturelle. Et qui vont s'intéresser à tout ce qui touche au groupe et ce que le groupe représente. Et d'autres vont juste se dire que c'est un bon mélange. Pour toi ça a ouvert des portes, mais pour les gens ils ont juste ouvert Wikipedia. Ils boivent de la bière allemande et ils pensent tout savoir de cette culture, alors qu'avec Google tu as accès à énormément de livres qui permettent de toucher à toutes les facettes de la culture. Moi je suis intéressé par l'histoire et je suis intéressé par le groupe quand il met des éléments historiques, sur l'invasion nordique ou même de la dynastie Han c'est vraiment bien, même si leur interprétation n'est pas bonne, même si c'est pas vraiment réel. Je vais aller lire des livres d'histoire, c'est bien car ça m'aura ouvert une porte et le monde qu'il y a derrière. Que ce soient les livres, les films, tous les documents. Pourquoi le groupe veut délivrer ça. C'est un groupe chinois mais ils ne chantent pas en chinois, ils chantent en mongol, il faut se poser des questions, il faut s'intéresser. Je ne sais pas pourquoi ils ne veulent pas s'intéresser profondément à ça, devenir des experts, ils se contentent du groupe. Ok, pendant les concerts c'est différent, c'est une langue différente mais il y a des langues différentes en Afrique aussi. Qu'ils chantent dans une langue africaine ou en mongol c'est pareil pour eux. C'est juste différent.*

Par exemple pour les Français, ils pensent être le centre du monde alors qu'ils ne sont qu'une partie de l'histoire moderne occidentale, c'est pareil pour les Chinois ou les Américains ou les Anglais ou les Allemands. Ils ne sont pas intéressés par le reste du monde, ils pensent être les meilleurs. C'est intégré à leur culture, dès l'école, on n'apprend pas les différents pays, les différentes capitales, en Allemagne on apprend les villes allemandes, les montagnes

allemandes, on apprend l'histoire allemande. Il y a une page sur l'histoire chinoise, une page pour plus de mille ans d'histoire. C'est pour ça que les gens sont feignants.

Quand tu apprends à connaître une culture, tu as des émotions qui rentrent en compte. Mais les gens sont trop feignants pour comprendre ça. »

Mr. Zhang est lui aussi conscient de ce problème de compréhension au sein de la scène Metal chinoise. Mais pour lui, l'incompréhension vient aussi de la scène Metal chinoise vis-à-vis de l'étranger. Je lui demande à la sortie de notre entretien pourquoi il pense que mon travail était important pour la scène chinoise, il m'a répondu :

« Nous avons besoin de plus de gens comme toi, qui explorent la scène musicale contemporaine chinoise et en parlent à des amis étrangers, c'est comme ça qu'on sait ce qui s'est passé et ce qui se passe ici, dans la scène Metal, dans notre bataille contre ce qui est réel... et ce qui est surréaliste . Et c'est toujours bon de savoir qu'il y a des peuples qui se battent côte-à-côte avec nous. »

Pour Mr. Zhang, le travail anthropologique permet une forme d'historisation de la scène Metal chinoise mais aussi un moyen de rendre saillant son fonctionnement singulier et les enjeux liés d'une part à l'identité chinoise, à l'identité Metal de la scène chinoise et à son organisation intrinsèque, des choses qu'il qualifie de « réel », et d'autre part à la politique, qu'il voit comme quelque chose de « surréaliste » car pour lui ça n'influence pas sa réalité. Le fait que, pour Mr. Zhang, la politique chinoise n'a pas d'influence sur sa vie au sein de la scène Metal chinoise est l'illustration de l'autarcie dans laquelle se trouve le Metal chinois. Le gouvernement chinois a fermé l'accès aux réseaux sociaux mondiaux et de ce fait aux réseaux de distributions de l'actualité, mais aussi de la production du Metal hors de Chine. Les rares sorties hors de Chine sont l'œuvre de passionnés, qui grâce à Internet et/ou des contacts sur place arrivent à entrer en contact avec les groupes. C'est le cas de Shaxul³⁴² musicien de Metal extrême français et créateur du label Legion of Death Records qui a sorti en 2004 l'EP éponyme de Ritual Day 施教日, une des premières sorties chinoises en Occident :

« Ouhla, je ne sais plus trop... J'ai toujours fouiné pour découvrir des groupes partout, je ne sais plus comment j'ai connu Ritual Day, si c'était par des infos

342. Shaxul est également créateur du label spécialisé en Metal, Armée de la Mort Records. En tant que musicien il a joué en live avec le groupe japonais Barbatos, les thaïlandais de Surrender Of Divity et a été invité sur les albums des malaisiens de Mantak, les japonais de Sabbat. Il joue actuellement dans Manzer et son projet éponyme Shaxul, Il est principalement passionné par les scènes asiatique, sud-américaine et française.

glanées sur Internet ou par un ami chinois... Mais bon leur musique m'a tout de suite plu car il n'y avait pas beaucoup de groupes à faire ce style en Asie, encore moins en Chine à l'époque ! Bref parfait pour mon label vu le concept ! »

Même si de nombreux autres labels commencent à distribuer et/ou produire des albums de Metal chinois en Occident, il est encore très complexe de se procurer ce qui sort en dehors de ces structures. Exception faite de Pest Productions, ou encore WV Sorcerer Productions car Ruò Tán vit désormais en France, aucun label basé en Chine ne cherche à distribuer directement hors du pays.

Ce cloisonnement de la scène Metal chinoise a permis à ses acteurs de développer leurs propres codes relationnels, leurs propres normes professionnelles, leurs propres réseaux de diffusion de l'information et de la musique (physique et digital). Certes, chaque scène nationale et/ou locale développe ses propres réseaux de diffusion, avec des webzines, des magazines locaux et nationaux, mais les groupes de Metal ont accès également à des médias à la portée internationale et doivent arriver à toucher un public international s'ils souhaitent en vivre. Par ailleurs, si effectivement il est facile en Chine de découvrir des groupes non-chinois et de se procurer chez tout bon disquaire les dernières sorties de groupes internationaux, même *underground*, l'inverse n'est pas vrai. En effet, les groupes les plus connus en Chine ne sont pas disponibles sans passer par un réseau de distribution spécialisé voire ultra-spécialisé. Il y a peu de chance que vous trouviez Nine Treasures, Zuriaake³⁴³ ou même Black Kirin (qui comme l'a souligné Ruò Tán connaît un important succès en Occident) chez un disquaire, même spécialisé dans le Metal. Mais c'est également cette autarcie qui permet aux groupes de plus ou moins vivre grâce à leur musique grâce à un cachet de « 10 000 € par concert » et en jouant « cinq concerts par an » comme Nine Treasures alors que ce n'est même pas imaginable pour des groupes nationaux à l'étranger.

Ce décalage entre la scène chinoise et la réalité des scènes non-chinoises crée des incompréhensions avec les groupes peu habitués à travailler avec l'étranger. C'est ce qui s'est passé avec Bliss-Illusion alors que le groupe venait de signer sur un label français : nous souhaitions mettre en place une tournée française, Dryad m'écrivit sur WeChat que ce serait génial, qu'ils pourraient faire deux ou trois concerts et visiter le reste de la semaine. Dans les faits, pour rentabiliser une telle tournée, le label pensait plutôt à cinq jours de tournée pour pouvoir simplement rentrer dans ses frais. Alors que dans le sens commun nous avons souvent affaire à des personnes qui qualifient la musique de « passion » qui ne serait pas un

343. Peut-être cela sera le cas pour Zuriaake prochainement grâce à leur signature chez Season Of Mist mais à l'heure où j'écris ces lignes ce n'est pas le cas. Quand bien même, cela ne ferait qu'un groupe sur les centaines que compte la Chine.

« vrai métier », en Chine la musique et même le Metal sont un *business* comme nous le dit si bien Yang Yu. Dès lors je n'ai pas été surpris, lorsque j'ai demandé à Black Kirin si je pouvais poster leur dernière sortie sur la chaîne YouTube de mon webzine, par le fait qu'ils souhaitaient la moitié des revenus générés par la mise en ligne de la vidéo – alors que ce genre de vidéos ne rapporte en général rien, ou au mieux très peu, et que les chaînes YouTube les plus grosses font payer la mise en ligne des albums. Ces moments contrastent avec le pragmatisme de Bloodfire de Zuriaake et de Yang Yu, qui, habitués aux réalités du Metal en Europe (notamment grâce au fait qu'ils aient vécu tout deux pendant plusieurs années en Allemagne), savent qu'il s'agit d'une scène différente et qu'ils ne peuvent pas avoir les mêmes attentes en Chine et en Occident.

La scène chinoise s'est construite en marge de la mondialisation du Metal sans pour autant en être coupée. Le Metal arrivait d'une façon ou d'une autre dans le pays comme me le disait Nature de Tengger Cavalry : « *Dans les années 1998 ou même avant, il y avait énormément de CD de Metal illégaux qui circulaient en Chine donc en réalité c'était très facile de se procurer un album de Metallica ou Slipknot.* ». Pour Bloodfire de Zuriaake c'est pareil, il revient sur cette quête du Metal en Chine qui a suivi la découverte, lorsque le pays commençait juste à s'ouvrir au monde :

« Quand est-ce que j'ai découvert le Metal... le premier groupe... c'était il y a une vingtaine d'année quand la Chine était plus fermée, il n'y avait pas beaucoup de CD, de cassettes de l'extérieur. J'ai connu le Rock'n Roll vraiment tôt, je devais avoir dix ans, avec les premiers groupes chinois Cui Jian et Black Panther, Hēi Bào. C'étaient mes premiers groupes, les premiers groupes de Rock'n Roll occidentaux c'étaient Deep Purple. C'était wow, vraiment... de mieux en mieux. J'ai découvert les groupes occidentaux de Rock'n Roll quand je devais avoir quatorze ou quinze ans c'était fou, je suis allé dans un magasin de disques, ils avaient surtout des pop stars de Hong Kong, de Taïwan, ou de Chine continentale mais le coin occidental était vraiment petit, il y avait du Céline Dion, Elton John, qu'est-ce que c'était que ça, rien de Metal, rien, rien de Hard Rock. Dans tous les CDs je ne voyais rien à me mettre sous la dent, dans tous ces albums. Avant de rentrer chez moi, j'ai vu une pièce sombre dans le voisinage, c'était pas un magasin, juste une pièce sombre qui gardait parfois des trucs dans l'arrière-salle, j'abandonne de chercher des CDs dans cet endroit, et quand j'allais rentrer chez moi je vois un truc, « ho ! », c'était pas un CD, c'était une cassette de Metallica, il y avait du Deep Purple et du The Cure ! Et The Cure

c'est mon groupe de Rock préféré, tu sais. Et quoi d'autre... heu Queen, et Nirvana. Toutes les cassettes étaient merdiques car c'étaient des trucs illégaux. Ces trucs illégaux c'est typique de ma génération, tous les gens faisaient comme moi, tu n'avais pas le choix si tu voulais écouter du Rock'n Roll mais depuis ce temps-là on a de la chance – tu sais c'était de la merde – car, par exemple en Amérique ils produisent beaucoup de cassettes mais parfois quand elles étaient pas toutes vendues dans les magasins, même si c'était de la musique, les cassettes c'est avant tout du plastique et ce plastique partait directement en Chine pour que le plastique soit réutilisé pour faire d'autres trucs. À Guangdong, ça se passait là-bas. Et beaucoup de gens se sont dit ok, pourquoi ne pas utiliser ces CDs et cassettes car toutes ces cassettes étaient un peu dégueulasses mais pas illisibles. »

Il n'y avait pas seulement les groupes les plus *maintstream*. Bloodfire explique qu'il lui arrivait de trouver des productions des plus gros labels spécialisés comme Nuclear Blast et Metal Blade. Des labels suffisamment importants pour faire produire d'importantes quantités d'albums et se permettre de ne pas tout vendre, tout en étant spécialisé dans le Metal. Pour le créateur de Zuriaake, il fait partie de la génération qui a eu le plus de chance car ils ont été les premiers adolescents à découvrir le Metal :

« ... on était chanceux c'est grâce à ça que j'ai découvert beaucoup de choses. À Pékin on était les premiers après Guangdong on était les seconds à pouvoir avoir des CDs parfois... mais on avait surtout des cassettes, beaucoup de chez Nuclear Blast., Nuclear Blast faisait beaucoup de cassettes, tu sais. Il y avait aussi du Metal Blade, il y avait vraiment, vraiment beaucoup de groupes, tu avais tout ! Ce n'était vraiment pas cher et après peut-être trois, quatre ou cinq ans les mp3 sont arrivés et tu pouvais avoir toujours plus. Je suis d'une génération chanceuse : mon frère, il a cinq ans de plus que moi et il n'a pas eu la chance de découvrir la musique occidentale mais pour moi je suis la première génération à avoir eu ces cassettes. »

Pour lui, c'est grâce à ces cassettes et ces CDs qu'il a pu construire son goût pour le Rock puis le Metal. Sa découverte, ses recherches dans le Metal font partie de l'histoire de la scène Metal chinoise et construisent son identité au même titre que celle de Pei Lei, bassiste de Ritual Day :

« J'ai vécu en Suisse dans les années 90 et j'ai découvert avec deux albums. Un de Mayhem et l'autre de Dissection. Ça m'a ouvert une nouvelle porte. C'est grâce à mon cousin qui vivait aussi en Suisse, à l'époque il était disquaire et vendait beaucoup de Heavy Metal. À l'époque c'était impossible d'avoir du Black Metal en Chine. Il y avait un peu de Death Metal, comme Deicide, Morbid Angel. »

Ces découvertes singulières créent un lien émotionnel fort avec le Metal symbolisé pour Caroline Aim par les *dakou* 打洞³⁴⁴ les CDs et les cassettes destinées à être détruites dont parle Bloodfire, pour l'auteure les « *dakou* représentent cette façon de penser, ce monde interdit qui manque à une jeunesse parfois frustrée. Une jeunesse pour qui la culture ne s'arrête pas aux mélodies hongkongaises. » (2018 – p. 86). Les *dakou* sont donc « un point primordial dans l'histoire du rock et la circulation des disques active la naissance d'une nouvelle génération de rockers. » (2018 – p. 86).

Le trajet, la déception, puis la surprise et le bonheur lorsque Bloodfire découvre ces albums, toutes ces étapes se dessinent devant nos yeux, lorsqu'il nous raconte cette expérience unique à grand renfort de détails et d'émotions dans la voix, alors qu'il se replonge dans ce souvenir adolescent. La vision du Metal par cette « nouvelle génération » s'est ordonnée autours de telles expériences, émotionnellement fortes. Ces expériences qui, comme la découverte de cette pièce sombre qui contenait la musique tant convoitée par Bloodfire, ont profondément marqué cette nouvelle génération.

Le Metal occidental a fortement marqué la génération de Bloodfire et Pei Lei qui s'est retrouvée avec entre les mains, quelque chose à la fois d'inconnu et d'interdit sans le contexte culturel qui s'était construit autour en occident. Les auditeurs de Metal, face à ce manque, sont devenus acteurs et ont créé leurs propres discours, leurs propres réseaux, pour répondre aux besoins qui en découlaient. Mr. Zhang explique : « *C'était une époque où nous manquions d'informations sur ce genre de musique* ». Cette scène qui commençait à se bâtir l'a fait « *sur des programmes radio et quelques magazines* » avec « *quelques articles – dont la plupart donnaient des informations erronées.* ». C'est dans ce contexte que vont se créer les premiers groupes, puis les premiers albums, EPs ou démos. Ces rares sorties de Metal chinois au début de son émergence sont cantonnées à la scène nationale ou à de rares adeptes comme Shaxul qui, porté par son abnégation du Metal *underground*, a sorti un des premiers

344. « *Le terme dakou en chinois se traduit littéralement par « faire un trou ». [...] Un cran est perforé sur l'extérieur du disque avant l'expédition pour empêcher toute distribution commerciale. Les données d'un CD étant lues depuis son centre, le trou n'affecte que la dernière piste, le reste de l'album est intact.* » (Coraline Aim, 2018 – p. 86)

EPs de Metal extrême chinois hors du territoire. Mais il ne s'agit que d'une des rares exceptions. À son émergence la scène Metal chinoise n'a pas cherché à s'étendre à l'Ouest, occupée à se structurer et à définir ce qu'elle avait entre les mains autant qu'à se définir elle-même par rapport à la culture chinoise. Une culture chinoise qui ne « *s'arrête pas aux mélodies hongkongaises* » et s'étend des temps anciens, mythiques et mythologiques à la pop culture.

• DE BRUCE LEE À L'OPÉRA PÉKINOIS : LA CULTURE POP DANS LE METAL

Rien n'est anodin. Que les choix soient culturels comme pour Nine Treasures, ou un moyen de s'évader, de rêver avec les histoires de Dream Spirit. Les wu xia pian et les films d'arts martiaux en général sont vus comme un moyen de se divertir, de se plonger dans un temps mythique à l'histoire glorieuse, en tout cas pour Dream Spirit et Tang Dynasty car lorsque Li Nan de Voodoo Kungfu intitule un de ses titres "Bruce Lee" c'est pour faire un parallèle avec sa propre vie. C'est dans ce contexte que nous suivrons les pas de Li Nan pour comprendre comme en se saisissant de la pop culture comme un moyen métaphorique il arrive à parler du Monde, de l'Histoire et de son histoire. Sur ce dernier point il rejoint Dream Spirit qui transpose les sentiments de Shun dans l'univers pop des wu xia pian, mais l'utilisation d'éléments pop par Li Nan portera d'avantage sur des combats sociaux que sur des combats légendaires. Une utilisation similaire à celle faite par l'artiste dans la mobilisation d'un imaginaire et d'éléments musicaux issus de la « musique folklorique chinoise », surtout lors qu'ils sont issus de minorités ethniques. L'usage fait de la « musique folklorique chinoise » par Li Nan sera mise en parallèle avec celle faite par Black Kirin qui se pose comme une anti-thèse de Voodoo Kungfu. Leur utilisation de ces éléments cherchant justement à évoquer « l'exotisme » chinois pour un public occidental et « l'exotisme » occidental du Metal pour le public chinois au travers d'un mélange savamment dosé entre éléments occidentaux tirés du symbolisme Metal et éléments chinois tirés de la culture chinoise Han pré-maoïste.

Li Nan a écrit une histoire, *Bruce is the Dragon, I'm the Cobra*, en référence au surnom de Bruce Lee, le petit dragon, et au sien, Chinese Cobra. Il voit dans la figure de Bruce Lee une figure de liberté ; tout comme lui Bruce Lee a quitté la Chine et a réussi à mettre en avant sa culture chinoise sur le sol américain, à rendre la culture chinoise libre du carcan imposé par le Partie Communiste Chinois. Li Nan avance :

« Voodoo Kungfu ne fait jamais de pause. Ça avance toujours, même quand j'étais à Berklee. Recommencer un groupe chinois en Amérique ça n'a pas été facile ! Cela a pris du temps, mais ça ne s'est jamais arrêté. La raison pour laquelle je suis allé à Berklee est simplement parce que j'avais besoin d'un visa pour entrer en Amérique. Pour garder ma carrière en terre libre. Je n'ai aucun objectif éducatif, je pensais juste que l'école de musique était parfaite pour trouver des camarades pour créer un groupe. Il n'y a donc pas de pause. Tout faisait partie de mon plan. »

Bruce Lee devient le symbole d'un chinois qui arrive à s'imposer dans la culture populaire mondiale. Tout comme lui, Li Nan cherche à imposer son Heavy Metal, un Metal chinois, un Metal chinois différent de celui fait en Chine par Tang Dynasty. Un Metal chinois libre et, pour lui, faire un tel Metal :

« C'est extrêmement difficile! En tant qu'asiatique on est en difficulté dans cette culture occidentale, elle domine le monde. Il y a une sorte de consensus dans le monde occidental qui pense que les chinois n'appartiennent pas au heavy metal, pas même au rock. Depuis les débuts, aucun groupe chinois n'a été signé au sein d'une maison de disques occidentale. Peut-être que les chinois ne bougent pas ! Mais avez-vous déjà vu un homme asiatique jouer un rôle principal romantique dans un film hollywoodien – les films de Kung Fu ne comptent pas ? Ce qui veut dire que nous n'agissons pas non plus ! Pour certaines personnes, c'est une mise en garde, pour moi, c'est du racisme. »

Li Nan puise son inspiration dans de nombreuses facettes de la culture chinoise au sens large, un sens qui englobe aussi les minorités ethniques. Pour Li Nan, Voodoo Kungfu n'est pas un *patchwork* ethnique de la Chine ou un groupe aux influences « exotiques » comme peut l'être Nine Treasures pour une partie du public han. Dépasser cette image « exotique », c'est se plonger dans le discours des musiciens, mais aussi de ceux qu'ils cherchent à évoquer et invoquer à travers leur musique. En résumé, il faut s'intéresser aux éléments culturels mobilisés par les groupes. Comme l'exprime Yang Yu, « pourquoi ce groupe chante-t-il en mongol », ou encore pourquoi celui-ci s'inspire du bouddhisme, de quel bouddhisme et pourquoi, mais aussi pourquoi celui-ci n'utilise rien de « chinois » alors que celui-ci sonne « viking »... ? Ces éléments définissent un groupe, son identité culturelle et/ou sous-culturelle, car « une sous-culture donnée est toujours lourde de signification. Ses métamorphoses sont « contre nature », elles interrompent le processus de « normalisation ».

De ce point de vue, elles sont autant de gestes en direction d'un discours qui scandalise la « majorité silencieuse », qui conteste le principe d'unité et de cohésion, qui contredit le mythe du consensus. » (Dick Hebdige, 1971 – p.21). Li Nan cherche à combattre la normalisation de la culture, qu'elle soit chinoise, Metal ou encore les deux. Contrairement à Li Chao qui charge les symboles de nouvelles significations en les actualisant, Li Nan montre une vérité crue et cruelle. Nous verrons dans les chapitres suivants que pour lui les histoires ne sont rien, seul les faits historiques ont un poids.

Même s'il existe une pratique et un discours dominants directement inspirés de Tang Dynasty, les acteurs de la scène Metal chinoise sont multiples, leurs discours ne sont pas univoques et reflètent la complexité d'« une culture chinoise ». Écrire de la musique renvoie aux concepts de *Puissance et pouvoir de l'écriture chinoise* développés par Françoise Lauwaert et au fait que « *Ce qui se donne à lire dans les propos des penseurs de ces différentes obédiences, c'est donc à la fois l'importance extrême de l'écriture et la radicalité de son rejet, ces deux attitudes opposées formant système et s'éclairant l'un l'autre. [...] En disant cela, nous n'avons pas épuisé la question mais seulement mis en lumière une facette de cet objet complexe, car l'écriture chinoise ne peut être envisagée seulement comme un outil de renforcement des pouvoirs en place.* » (2015 – p.24/25). La musique n'est pas là uniquement pour servir de propagande ou, au niveau de la scène Metal, à renforcer la légitimité de la « méthode » Tang Dynasty. Même si Li Nan n'est plus – et selon lui n'a jamais été – dans la scène Metal chinoise, il fait partie de ce « système », son discours crée la complexité de la scène Metal chinoise et cette volonté d'exprimer une identité chinoise, ou des identités chinoises. Sa musique a aussi eu un impact important sur la scène Metal chinoise. Nous avons vu que Yang Yu soulignait le fait que Voodoo Kungfu était le premier groupe à utiliser des instruments mongols mais, lors d'échanges et de discussions avec des metalleux chinois, je me suis rendu compte qu'ils avaient tous une petite histoire, une anecdote, liées à Voodoo Kungfu et qui les avaient marqués, positivement ou négativement. Avec son groupe, Li Nan a été le premier à utiliser la musique mongole comme de la musique mongole et pas seulement comme un ornement :

- Yang Yu : « *Ça dépend de ce que tu entends par Mongol. Un groupe mongol qui joue du Metal ou un groupe de Metal qui utilise des instruments mongols. Le premier qui a utilisé des éléments mongols pour le coup c'est Voodoo Kungfu, c'est le premier à vraiment construire quelque chose avec cette musique, qu'elle soit mongole ou même tibétaine, il utilise différents éléments.* »
- Il utilise des éléments de différentes facettes de la culture chinoise.
- Yang Yu : « *Oui, mais pas de la culture Han. Il crée des mélodies mystiques avec*

des éléments Neo, Thrash et je ne sais pas quoi d'autre. »

Avec Voodoo Kungfu, Li Nan construit une autre vision de la musique « chinoise », un ensemble cohérent en dehors de l'influence et de la domination culturelle Han et de leur musique plus « populaire ». Cette volonté de construire une « autre musique chinoise » est partagée par Ruò Tán. Il l'explique en prenant l'exemple de Baishui, un artiste Neofolk³⁴⁵ / Expérimental chinois et de Black Kirin :

« Comme Baishui, qui a fait ses albums de Folk c'est spécial, c'est unique pour moi, c'est très difficile. Ce que j'aime c'est qu'il a dû chercher dans nos racines et ce n'est pas facile. Il y a plein de choses qui sont inspirées de la musique traditionnelle en France, en Chine ce n'est pas facile la musique folk avec l'opéra de Pékin tout ça comme dans Black Kirin, et je n'aime pas. L'opéra de Pékin³⁴⁶ ce n'est pas vraiment traditionnel, ce n'est pas très vieux en fait. L'opéra de Pékin ça vient de la dernière dynastie Qing c'est un truc très populaire à l'époque, c'est parce qu'il y a un autre opéra qui s'appelle kunqu³⁴⁷ très célèbre dans la région de Shanghai. »

Cette création est née d'une recherche profonde et intense, pour Ruò Tán il ne s'agit pas d'un mélange de différentes musiques populaires comme le Metal et l'Opéra de Pékin comme le fait Black Kirin pour sonner chinois. Il s'agit au final d'un « bricolage », comme le conceptualise Claude Levi-Strauss dans *La Pensée Sauvage*, concept appliqué par Dick

345. La Neofolk est un style qui trouve ses racines dans la musique industrielle des années 1980, le Post-Punk et la Coldwave, elle vient d'artistes qui souhaitent actualiser la dite folk. Il s'agit d'une musique minimaliste qui met en avant la guitare sèche et des rythmes souvent martiaux avec des thématiques sombres et naturelles. Le Neofolk est peu développé en Chine même si on trouve des artistes comme Raflum, Bloody Woods qui cherchent à développer un Neofolk chinois ou encore Vergissmeinnicht et DirtyCreed qui pratique un Neofolk typique de ce qui se fait en Europe.

346. L'opéra de Pékin 京劇 (jīngjù) a été créé au XVIII^e siècle et devient de plus en plus populaire au XIX^e siècle et ce jusqu'à la Révolution Culturelle qui le remplacera par des opéras révolutionnaires pour servir la propagande du Parti Communiste Chinois. L'opéra de Pékin combine de nombreuses formes d'arts comme la danse acrobatique, le théâtre et bien entendu la musique, le tout servi par des costumes chatoyants et extravagants. Les thèmes abordés dans les histoires sont inspirés de la mythologie, du folklore et de l'histoire ancienne chinoise.

347. Le kunqu 昆曲 ou Kun Qu est un opéra créé aux alentours de 1540 à Kunshandans, une ville de la province du Jiangsu. Cette forme d'opéra connaît un âge d'or à la période des Ming et des Qing mais son extrême complexité et son raffinement bourgeois le feront décliner. Il connaîtra un renouveau au XX^e siècle grâce à son inscription au patrimoine culturel immatériel de l'humanité par l'UNESCO.

Hebdige aux sous-cultures. Pour lui :

« ... nous pouvons nous servir du concept de bricolage pour comprendre le mode de construction des sous-cultures. Dans la *Pensée sauvage*, Lévi-Strauss montre comment les schémas de pensée magique utilisés par les peuples primitifs (superstition, sorcellerie, mythes) peuvent être interprétés comme des systèmes implicitement cohérents, même si d'apparence chaotique, de mise en relation des choses, qui permettent à leurs usagers de « penser » le monde de façon parfaitement satisfaisante. Ces systèmes de relations magiques ont tous un trait commun: ils sont capables de s'étendre à l'infini parce que leurs éléments de base peuvent être combinés de mille façons différentes pour engendrer de nouvelles significations » (1979 – p. 109).

Le bricolage de Tang Dynasty pour créer un Metal chinois a été pris, repris par tous les sous-genres de Metal, sans engendrer forcément de nouvelles significations mais en créant de nouveaux mélanges à l'instar de Black Kirin. Alors que pour Li Chao et Ruò Tán, Black Kirin est au Metal chinois ce que sont les restaurants à volonté chinois à la gastronomie chinoise. Pourtant, cela n'empêche pas le groupe de trouver son public, autant en Chine qu'en Occident. Leur mélange bien que « chaotique », « incohérent » et n'ayant aucune valeur « historique », « traditionnel », « folklorique » est pour l'auditeur cohérent, et n'empêche pas Black Kirin d'être « pensé » c'est à dire qualifier de groupe de Black Death Folk Metal chinois. Li Chao et Ruò Tán ont une vision idéaliste de la musique, la musique doit être le résultat d'un engagement, d'une compréhension complète et intrinsèque de chaque élément qui la compose et face à Black Kirin ils appréhendent le groupe aux travers des valeurs qu'ils se sont forgées et dont est née leur musique. Pour eux, c'est un groupe digne d'un « restaurant chinois », d'un groupe plus pop que Metal et au même titre que les parents de Ruò Tán aiment ces « restaurants chinois » l'aspect pop de Black Kirin rend le groupe attractif pour le public chinois et occidental car : « *L'immédiateté de la musique populaire est si séduisante qu'elle fait oublier son artificialité.* » (2019 – p.29). Richard Mèmeteau rend le parallèle culinaire de Ruò Tán encore plus pertinent et parlant, la musique de Black Kirin ne demande aucune adaptation du palais auditif de l'auditeur contrairement à Nine Treasures qui demande un minimum de compréhension de la culture mongole pour être pleinement apprécié. Black Kirin est donc l'archétype même de ce que l'on imagine être du : « Metal chinois ». Le groupe est pour reprendre l'image de Richard Mèmeteau, un spectacle impressionnant mais prévisible : « *C'est un spectacle impressionnant de voir une voiture passer sous plusieurs tonnes de pression et se faire aplatir, mais le résultat est tristement prévisible.* » (2019 – p.

183). L'auteur nuance cette impression car elle vient directement du fait que l'on cherche à comprendre la culture pop « en dehors d'elle-même » et que l'on ne cherche pas son « immédiateté séduisante ». Autrement dit : « *Sans aucune compréhension interne, on renvoie la pop culture à un air du temps aussi indescriptible qu'intangible, et on désespère. Car après tout, il se pourrait que la culture pop soit le véritable vecteur de cette pensée transformative.* ». Black Kirin est éminemment « pop », dans le sens où l'entend Richard Mèmeteau, et *mainstream* : le groupe joue sur la facette de la musique populaire chinoise avec l'Opéra de Pékin par exemple, et d'une musique populaire occidentale en Chine, le Metal – qui passe sur The Voice – mais aussi de l'imaginaire pop du Metal et de la Chine. L'identité de Black Kirin s'est construite comme :

« si la réappropriation ne pouvait se faire qu'au prix d'une appropriation de sa propre acculturation initiale. [...] on doit accepter en partie de trahir et renier notre propre culture initiale. Car il nous faut présenter notre culture primaire (résultat d'une acculturation initiale) de façon moins exotique pour la rendre séduisante aux yeux d'un public majoritairement déjà constitué. Cela revient ultimement à accepter la situation d'hégémonie d'un public qui va pouvoir s'approprier cet élément exotique minoritaire. » (2019 – p. 18).

Au final, « *si on devait situer la différence entre la contre culture et la culture pop* » ou ici Li Chao / Ruò Tán et Black Kirin, « *on pourrait dire que la contre-culture refuse la réappropriation ou la récupération (pour le cas où c'est sa propre culture qui est réappropriée), alors que la culture pop en accepte totalement l'idée. Les idées d'authenticité et de nouveauté définissent profondément la contre culture-culture et son paradigme moderniste.* ». Comme c'est le cas dans les démarches musicales et les discours de Li Chao et de Ruò Tán, au contraire de Black Kirin qui se pose du côté de la pop culture où « le fait qu'un discours (une chanson, un mode de vie, etc.) devienne soudain récupérable signifie qu'il est reconnu comme efficace [...]. Il n'y a aucune façon de préserver absolument un discours, une chanson, un signe ou un vêtement d'une récupération. On peut au mieux s'entraîner à se les réapproprier, c'est ce que propose la pop culture. » (2019 – p. 17). Le Metal tout comme la pop serait à la fois « homogénéisant » et « individualisant » et il : « *se peut en revanche que chacune de ces deux critiques exprime les deux moments de la pop culture : le moment où il a fallu s'approprier industriellement une culture folklorique pour la vendre – quitte à la standardiser et l'homogénéiser – et le moment où la résistance à cette appropriation hégémonique a conduit à une réappropriation – quitte à scinder une même culture en autant de minorités, voire d'individus qu'il en existe.* » (2019 – p. 12). Le Rock,

puis le Metal fait vendre, on retrouve des t-shirts Black Sabbath, Motörhead, Iron Maiden etc... dans les magasins de grandes marques de prêt-à-porter. Plus besoin d'être « métalleux » pour porter l'esthétique diabolique du Metal, alors qu'avant, bien que vendant plusieurs millions d'albums les mêmes groupes étaient décriés. Le Metal a été « standardisé », « homogénéifié » pour capitaliser sur son imagerie, il est passé qu'on le veuille ou non dans la pop culture³⁴⁸ et Black Kirin joue sur cette nouvelle image plus populaire et « dark cool » – pour reprendre le terme de Wu Zakk – avec une esthétique graphique proche du Metal occidental – comme le souligne Ruò Tán – et une esthétique musicale à « l'exotisme » chinois, touchant ainsi un public à la fois chinois et occidental car suffisamment « chinois » et « Metal » pour l'un et l'autre. Le succès de groupes comme Black Kirin vient du fait que l'auditeur recherche sa vision de la Chine (une vision intrinsèquement liée à l'idée de *soft power* comme nous le verrons dans les pages suivantes), du Metal, pas la réalité de l'un et de l'autre. Une musique nouvelle mais qui ne détruit pas, n'ébranle pas leurs certitudes ni leurs goûts. Le Metal fait partie de la culture populaire, ou tout du moins une partie, la plus grande, celle qui fait venir des dizaines de milliers de personnes au Hellfest, au Wacken et qui ne fait plus peur à grand monde, en un mot la *mainstream*. Black Kirin est cette facette *mainstream* du Metal chinois, tout comme Tang Dynasty ou même Dream Spirit évoluant non pas dans un autre espace temps mais en parallèle à une culture plus *underground*, plus contre-culturelle dont font partie et se revendiquent Ruò Tán et Li Chao. Ces directions parallèles ne sont pas hermétiques, elles s'influencent, se construisent des identités liées et/ou opposées et peuvent se définir en fonction de la culture *mainstream* comme contre-culturelles ou *underground* par rapport à celle-ci. L'auditeur non plus n'est pas cloisonné à une scène dite *underground* ou *mainstream*, il n'existe aucune loi, même tacite qui oblige l'auditeur à n'écouter que de la musique dite *underground* ou *mainstream*. En tant qu'amateur et collectionneur d'albums, dans mes CDs se côtoient tout autant du Iron Maiden que du Enmity ou des projets connus seulement d'un cercle restreint d'amateurs expérimentalistes comme Ying Shui Di Jiang 英水帝江³⁴⁹ sans

348. En 2017 Rihanna a dévoilé sur scène un logo à l'imagerie Black / Death Metal. Ce dernier a été dessiné par l'artiste belge Christophe Szpajdel connu dans le milieu Metal extrême comme le *Lord of the Logos* (nom de son artbook retraçant ses différents travaux calligraphiques) car il a réalisé ceux de nombreux groupes cultes comme : Emperor, Dimmu Borgir (premier logo), Moonspell etc...

349. Ying Shui Di Jiang est un projet de musique chinoise dirigé par plusieurs musiciens disséminés dans le monde. Ils expérimentent et fusionnent la musique traditionnelle avec des éléments industriels et électroniques. Leur musique s'exprime au travers d'instruments anciens et contemporains originaires autant de l'Orient que de l'Occident. Elle vise à raconter des histoires anciennes inspirées par trois religions qui ont eu un impact sur des aspects vitaux des traditions chinoises, le confucianisme, le bouddhisme, le taoïsme. Leur nom signifiant Dijiang au bord de la rivière Ying et fait référence au Dijiang 帝江 un oiseau divin à six pattes, quatre ailes mais aucun œil ni visage. À noter que le créateur de ce collectif musical a officié dans le groupe de Black Metal, Resurrection 復活.

pour autant créer de conflits dans mon appréciation de la musique. Si je n'écoute pas tel ou tel groupe/genre musical, il s'agit d'un choix lié à mes goûts, sa qualité et divers autres critères plus ou moins contestables et pertinents, sa notoriété n'étant nullement un critère qualitatif.

C'est dans ce « chaos » que de nouvelles identités s'expriment comme Li Nan, de nouvelles valeurs voient le jour à travers le Metal :

- Tu penses que Nine Treasures a créé de nouvelles conventions ?
- Yang Yu : *« Je pense pas qu'ils aient créé de nouveaux standards, ils ont ouvert une nouvelle voie. Surtout au niveau des concerts, pas au niveau musical. Ils ont professionnalisé les concerts, en travaillant énormément le visuel. Les effets visuels sont plus vrais que nature, les interactions aussi. Beaucoup de musiciens chinois sont feignants et ne pratiquent pas beaucoup et ne font pas d'efforts pour faire comprendre leur musique. Nine Treasure a créé de nouvelles valeurs, une nouvelle façon de faire, une nouvelle mentalité. Ils ont fait passer le travail au premier plan pour devenir meilleurs. Il y a beaucoup de bons groupes en Chine, surtout dans le Metal, mais Nine Treasure quand ils écrivent un morceau il essaient de créer quelque chose de sophistiqué, de faire au mieux, ils ne font pas au plus simple, ils ne font pas ça pour le fun. »*
- Ils sont devenus musiciens professionnels.
- Yang Yu : *« Oui c'est ce que je pense. Maintenant les gens font des groupes similaires mais ils utilisent la même formule, mais chaque groupe a sa formule pour réussir, tu peux pas copier ça. Sinon tu seras juste une copie oubliée. Le gagnant sera celui qui arrive à la trouver, à prouver la valeur de son travail dans le business musical. »*

Quand, en 2019, Tang Dynasty est allé chercher Liu Jingwei, ancien guitariste de Black Kirin, ils ont fait au plus efficace avec un musicien qui avait déjà officié dans un groupe aux valeurs similaires bien que pratiquant un autre style de Metal. Black Kirin et Tang Dynasty utilisent les mêmes formules (réinterprétation historique et mythologique, mélange de symboliques Metal et chinoise, incorporation de formes populaires de la musique han dans le Metal) pour configurer leur Metal chinois comme un ensemble cohérent. En faisant appel à des membres sessions, payés pour interpréter et non pas composer il n'y a pas d'incorporation de valeurs différentes aux leurs, ils ne cherchent pas à « créer de nouveaux standards », à créer de nouvelles « interactions », d'évoluer dans leur travail musical : *« il s'agit d'une relation plus*

superficielle et contractuelle. Le pianiste externe de [Tang Dynasty]³⁵⁰ est rémunéré individuellement par le groupe. Les membres extérieurs, c'est-à-dire inférieurs, ne sont pas en conflit avec les membres supérieurs. D'une autre manière, ils doivent aussi s'insérer dans l'unanimité générale, sans quoi leurs services ne seraient pas recherchés. Disons qu'il ne leur est pas demandé de participer à la discussion concernant la recherche de l'unanimité à laquelle ils doivent se conformer naturellement, instinctivement, aux désirs des membres supérieurs. » (2001 – p.117/118). Dès son terrain dans les années 1990, Catherine Capdeville-Zeng soulignait la façon de procéder de Tang Dynasty et les enjeux qui allaient avec. Les membres originels de Tang Dynasty font appel à des musiciens qui sont déjà dans cette perspective et qui ont déjà travaillé avec des groupes qui fonctionnent de même. Contrairement à Nine Treasures, ils ne cherchent pas à créer une nouvelle « formule » d'un Metal chinois. Ils restent sur leur manière de fonctionner initiale, qui ne semble pas trouver écho au sein des acteurs de la scène, qui à l'instar de Nine Treasure, Ritual Day, Dream Spirit cherchent à devenir des groupes professionnels et non plus seulement des musiciens professionnels.

Nous sommes face à un clivage entre un Metal chinois à la Tang Dynasty et celui de Nine Treasures (sans parler des origines mongoles) autrement dit un Metal chinois qui ne cherche qu'à appliquer la forme des styles mobilisés. Nous avons vu que pour Yang Yu, Nine Treasures avait créé de nouvelles normes, ces nouvelles normes s'expriment par le fait que les éléments « chinois » ne sont pas de simples ornements pour faire sonner plus « chinois ». Les groupes écrivent ce qu'est le Metal chinois, comme les calligraphes chinois écrivent le monde, car l'Homme vit dans un monde de musique tout comme il « vit dans un monde d'écriture. Les traits posés sur la soie ou le papier peuvent prendre leur autonomie et échapper à l'asservissement de la langue ; il peuvent attirer les humains dans leur monde et leur faire perdre leur position centrale dans la création. » (Françoise Lauwaert, 2015 – p. 13). L'élément chinois prend un sens pour le groupe, que cela soit au travers de son potentiel évocateur originel – comme les éléments bouddhistes utilisés par Bliss-Illusion – ou au contraire comme Li Chao avec Enmity, qui va faire comme les calligraphes contemporains qui rendent « leurs œuvres illisibles, les arracher à la prison du sens, telle est la voie de empruntée par un nombre croissant de calligraphes contemporains, avec d'avantage de radicalité que leurs prédécesseurs. » (Françoise Lauwaert, 2015 – p. 92). Puis, si les groupes « attire[nt] les humains dans leur monde », ils pourront prendre leurs autonomies vis-à-vis du sens commun qui ne voit dans le Metal chinois qu'un « exotisme » et/ou des « copies » et

350. « DYNASTIE TANG » dans le texte original. N'ayant traduit aucun nom en français dans le corps du texte je me suis permis de mettre le nom en anglais pour garder une cohérence et une fluidité de lecture.

ainsi faire perdre la vision centrale que le Metal ne peut être créé que par des Occidentaux.

Pratiquer un Metal chinois à la Black Kirin, Tang Dynasty ou même à la Dream Spirit (bien que ces derniers mobilisent moins d'éléments visuels issus de la culture Metal occidentale), autrement dit un Metal chinois *mainstream* éminemment pop culturel est le résultat d'une double réappropriation culturelle, celle du Metal et celle de la culture chinoise. Si cette ensemble semble si cohérent, autant pour un public chinois qu'un public occidental c'est avant tout car la réappropriation se fait au travers du prisme de la culture pop. Ce style de Metal chinois a été « standardisé », « homogénéifié », aidé par le *soft power* appliqué à la culture chinoise par les instances gouvernementales. Nous pouvons également émettre l'hypothèse que le « bricolage » culturel Metal des débuts a participé à créer un sentiment d'adaptabilité vis-à-vis du Metal. Autrement dit, le Metal serait perçu comme un style qui peut s'adapter facilement à d'autres formes musicales issus de différentes cultures et/ou sous-culture. Pour autant nous avons vu au travers de l'analyse de Richard Mèmeteau et de l'exemple de Voodoo Kungfu, que la pop culture pouvait aussi être un outil de résistance face à l'hégémonie culturelle. C'est ce que fait Li Nan lorsqu'il mobilise l'image de Bruce Lee, symbole d'une identité chinoise libre. Ne pas percevoir le Metal uniquement au travers de sa facette pop culturelle permet également de dépasser l'image « exotique » de certains groupes comme Nine Treasures et ainsi de percevoir cette revendication d'une identité non Han. Ce dépassement requière que l'on s'interroge sur le : Pourquoi. Pourquoi chantent-ils en mongol, pourquoi utilise-t'il la figure de Bruce Lee, pourquoi l'Opéra de Pékin etc. Ces éléments sont autant de moyen de questionner le Metal et la culture chinoise et pour les groupes de négocier leur place au sein de la scène Metal chinoise et globale. L'utilisation de l'Histoire nationale et locale, de sa place dans la construction de l'identité d'un groupe est un exemple tangible et manifeste de cette négociation. Nous allons voir que son caractère éminemment politique, social et culturel fait que son utilisation revêt pour certains groupes – comme HolyArrow et Voodoo Kungfu – un caractère prépondérant voir indispensable dans la construit de leur identité. Pour autant, nous constaterons au travers de Zuriaake que son influence ne se cantonne pas aux groupes qui revendiquent son utilisation.

• LE PÊCHEUR SOLITAIRE ET LE GUERRIER : UNE HISTOIRE POLITIQUE ET POÉTIQUE

Quand on parle d'histoire, un certain imaginaire est mobilisé par notre subconscient, certains comme Dream Spirit verrons en premier les histoires que l'on conte, ces histoires qui nous évadent du quotidien. D'autres, comme Li Nan ou Shtarch d'HolyArrow et Rupture

verrons l'histoire, la grande Histoire. Une Histoire composée de différents événements qui sont, comme le souligne Paul Veyne : « des « faits sociaux totaux » au sens de Marcel Mauss ; à vrai dire, la théorie du fait social total veut dire tout simplement que nos catégories traditionnelles mutilent la réalité. » (1971 – p. 54/55). L'image que l'on a de l'histoire est donc directement influencée par notre « réalité », une réalité qui s'est construite au travers de nos parcours, nos études, nos opinions. Si cette réalité et ses « mutilations » sont aisément perceptibles chez Voodoo Kungfu et HolyArrow ainsi que Rupture c'est qu'elles composent et influencent directement l'identité même du groupe. Ce sont les « mutilations » de ces « faits sociaux totaux » qui composent l'Histoire qui définissent Li Nan et Schtarch et par exemption leurs groupes. Pour autant, nous verrons que ces « mutilations » ne sont pas toujours aussi flagrantes, c'est le cas chez Zuriaake, qui sans revendiquer l'utilisation de l'Histoire dans sa musique se retrouve pris dans l'engrenage de ces « faits sociaux totaux », comme la révolution culturelle.

En considérant que les événements historiques sont des « faits sociaux totaux » dont nos « catégories traditionnelles mutilent la réalité », il est donc raisonnable de penser qu'il en va de même pour les conséquences de ces derniers. Les événements prennent des directions différentes en fonction des « réalités » de ceux qui s'y intéressent, et des angles d'approches. C'est le cas avec Schtarch :

« j'apprends l'histoire quand je fais mes morceaux. L'histoire me fait apprendre des choses sur moi-même, ça m'apporte des connaissances. À chaque fois que j'écris un morceau d'HolyArrow j'essaie de faire en sorte qu'il y ait un background historique derrière, différents événements, des événements historiques. J'ai ma propre conception de la culture mandchoue et hokkienne par rapport aux autres Hokkiens. Ça m'aide à faire ma musique et mes paroles. »

Il s'est construit une conception, une « réalité » différente des autres hokkiens en abordant son histoire et sa culture au travers de l'histoire militaire.

« J'adore l'histoire militaire et les événements guerriers. Du coup je choisis ces événements pour ma musique. »

Il se construit et construit pour HolyArrow une histoire, une réalité guerrière de la culture hokkienne. Cette vision guerrière, en perpétuelle lutte, se retrouve lorsqu'il explique sa vision de la révolution Xinhai de 1911, qui vit la chute du régime impérial en Chine et de la dynastie Qing. Pour Schtarch, ce sont des envahisseurs qui détruisent les cultures chinoises et l'arrivée

des communistes au pouvoir n'a fait que rallumer les flammes du totalitarisme politique et culturel des Qing.

« Les mandchous et la dynastie Qing et Han, surtout les hans, ont fait la plupart de l'histoire mais ce sont les pires ennemis de la Chine, c'est mon point de vue. Beaucoup de chinois au gouvernement pensent que le style de la dynastie Qing est bien pour la Chine, je ne sais pas pourquoi. Ce sont des envahisseurs totalitaires, ils ont changé la culture et l'histoire dont on a hérité, ils ont créé les problèmes, la révolution. Et avec les communistes on a encore une fois la même chose qu'avec les Qing. Ce n'est pas par rapport à l'Empire mais par rapport à l'empereur Qing qui a terrorisé l'Empire Ming. Ce n'est pas le même esprit, les Qing sont à l'origine des Mandchous, il y a un esprit mongol, c'est « moi par moi ». C'est ce qui a donné la révolution de 1911, ils voulaient changer pour un esprit plus moderne. »

Le discours de Schtarch illustre la pluralité des réalités, mais aussi sa « mutilation » lorsque l'on se concentre uniquement sur certains aspects comme sa facette militaire.

Chaque groupe chinois est l'héritier d'une même histoire factuelle, mais leurs idéologies, leurs interprétations diffèrent. Si, à l'image d'HolyArrow, cela semble évident puisque Schtarch est dans une situation culture Han dominante versus culture hokkienne, dominée, il en va de même pour les hans. Bien que dominante, la culture Han garde en son sein un flou culturel, flou dû à la Révolution Culturelle³⁵¹. Lors des entretiens, seul Li Nan de Voodoo Kungfu et Bloodfire de Zuriaake ont abordé le sujet, tenant chacun un discours bien différent, partant pourtant du même constat : la Révolution Culturelle a brouillé les racines culturelles chinoises. Mais alors que Li Nan, avec Voodoo Kungfu, hurle sa révolte des profondeurs obscures de l'Orient, Bloodfire revêt le costume d'un pêcheur solitaire se faisant la voix d'une poésie nouvelle... Ce sont, au final, deux révoltes qui s'expriment à travers la culture chinoise et le Metal Extrême, deux réinterprétations. Mettre en parallèle, confronter ces deux discours va nous permettre de rendre saillants des enjeux politiques et culturels souvent implicites, comme si la Révolution Culturelle n'avait eu aucune répercussion sur l'évolution de la culture han et chinoise. Pourtant, en Chine, les mots « culture » et

351. . La révolution culturelle 文革 (wéngé) ou en chinois 无产阶级文化大革命, (wúchǎn jiējí wénhuà dàgémìng) se traduit plus par la grande révolution culturelle prolétarienne qui a débuté en 1966 sous l'impulsion de Mao Zedong et a duré jusqu'en 1976. Pendant cette décennie Mao a pris le contrôle de l'État chinois ainsi que du Parti Communiste. Selon les sources historiques, cette révolution a fait entre des centaines de milliers à vingt millions de morts.

« révolution » ravivent des images chaotiques et même si les acteurs de la scène Metal chinoise n'en n'ont pas été acteurs ou témoins, ils sont les héritiers de cette révolution culturelle. Leurs réactions, face à cette culture qui fait suite à la révolution culturelle, divergent ; ainsi pour Li Nan :

« La culture chinoise joue un rôle important dans ma musique et les performances live. Malheureusement, la culture chinoise a presque été anéantie depuis que le Parti communiste occupe la Chine. Les Chinois, y compris moi, ne connaissons que des contours brouillés de notre propre culture. J'ai alors commencé à penser de façon indépendante. Au cours des cinq mille dernières années, la Chine a vu se développer des cultures variées et étonnantes, mais le communisme n'en fait pas partie. Et sa culture profonde est restée sous terre. Les aspects sombres de l'Orient ont toujours été ignorés en Chine pour des raisons politiques, y compris les éléments sombres du taoïsme ancien, ou les éléments sombres du bouddhisme tibétain ainsi que les éléments sombres des peuples nomades du nord de la Chine... Cependant, tout le monde sait que le Heavy Metal est le meilleur moyen de propager les cultures obscures. Tous les sombres éléments que j'ai pu mentionner sont contenus dans notre musique, l'art scénique et le design graphique. Nous offrons une expérience esthétique unique, au niveau de l'écoute comme du visuel et de l'idéologie. »

Son regard est critique, désabusé ; il fait à la fois écho à Howard Becker et *Les Mondes de l'art* où l'art est éminemment politique, ainsi qu'à Marcel Granet qui trace dans *La pensée chinoise* une culture chinoise brouillée. Au travers de sa musique, Li Nan crée un « patchwork culturel », piochant autant dans la musique bouddhiste que dans la musique mongole, han ou encore tibétaine ; est-il dès lors le reflet occulte de ce « paradoxe étrange » que souligne Sabine Trebinjac qui veut que l'on ait une « culture chinoise » ? Alors que le pays est « composé de cent huit ethnies officiellement reconnues, regroupées en plus d'une cinquantaine de « minorités nationales » qui se voient pourtant dotées d'une culture et donc d'une musique » le discours politique « s'enorgueillit de cette « prouesse » (2000 – p. 15). Voodoo Kungfu ne serait-il donc que l'autre facette de cette uniformisation culturelle et *soft power* chinois ? Mais Li Nan souligne l'importance de l'utilisation de l'aspect « sombre » des religions dans sa musique, et rejoint l'idée que les « signes les plus sordides devinrent pour moi des signes de grandeur » (Granet, 1949)³⁵² ». Voodoo Kungfu mobilise autant des éléments musicaux qui renvoient à un glorieux passé comme les sonorités mongoles que des

352. HEBDIGE Dick, 1979. *Sous-culture : Le sens du Style*, (traduit de l'anglais [États-Unis] par Marc Saint-Upéry). Mesnil-sur-l'Estrée, Zones, Éditions La Découverte, 2008. p. 37

éléments tibétains qui renvoient à la lutte. Comme lorsqu'en 2011 il sort le titre ‘Tibet’ 西藏 où il dénonce l'invasion chinoise dans le pays :

*« Ce n'est pas votre corps qui vous a amené ici c'est le désir
Vous n'êtes pas des créatures de Dieu, il n'y a pas d'amour ici ni d'espoir.
Tous les fous pervers anti-humains anti-sociaux, vous avez besoin d'un vrai chef
spirituel
C'est moi
Quand les humains regarderont le 21e siècle, ils découvriront que j'ai ouvert
toutes les voies
J'ai besoin de mon propre spectacle pour me faire avancer*

*Qui m'a amené ici ? Ils disent qu'il n'y a pas de morale
Il est temps pour nous, animaux élevés dans la civilisation, de nous entredévorer
Écoutez-moi, il n'y a que moi ici, je suis le seul dieu ici*

*La vie est comme un couteau, un couteau qu'ils utilisent pour nous tuer lentement
J'ai creusé mes yeux vivants , pour regarder mon corps pourri »*

- Morceau : ‘Tibet’ de l’album « Dark Age » 黑暗世界音乐, 2011.

Les textes et l'utilisation « occulte » des religions dans la musique de Voodoo Kungfu dépeignent un paysage violent et sombre de la Chine mais surtout de la politique colonialiste du gouvernement chinois. Dans son texte, Li Nan souligne aussi le double discours politique, « *Ce n'est pas votre corps qui vous a amené ici c'est le désir* », autrement dit il n'y a rien de naturel à la présence de la Chine au Tibet à part le désir, de conquérir et de dominer. Il n'y a donc aucune légitimité à cet acte, ce qui fait d'eux des « *fous pervers anti-humains anti-sociaux* ». Li Nan, se pose en seul et unique dieu, le seul légitime puisqu'il annonce le chaos et la loi du plus fort, la seule loi valable et naturelle pour lui. Il profère son défi à la face du gouvernement, il sait qu'il ne sera pas le plus fort dans cette guerre, mais il sera le dieu martyr qui aura « *ouvert toutes les voies* », et au travers de ses « *yeux vivants* », il regardera son « *corps pourri* » et le gouvernement chinois pourrir après avoir subi les conséquences de ses exactions. Pour Li Nan, de la violence peut renaître la liberté en Chine, il cherche à recréer un instant de liberté perdue, un temps éphémère étouffé par la politique et le *soft power* :

« De mon point de vue, la musique rock et metal chinoise n'a existé que pendant

une courte période. C'était au début des années 90, lorsque la Chine a eu un moment de semi-liberté très courte. Ce fut une période très délicate, après le massacre de Tiananmen. Nous avons eu plus de liberté pour obtenir les informations de l'extérieur et plus de liberté d'expression. C'était l'âge d'or du rock et du metal chinois, et c'est le moment où mon chemin s'est tracé. Tout s'est terminé au cours des années suivantes. Certaines formes sont toujours là mais les esprits ont été anéantis. La valeur fondamentale du rock et du metal est la libre pensée, et cela ne peut être accompli sans un libre penseur. Ce que j'ai vu au cours de la dernière décennie, c'est que les musiciens ont hâte de se castrer et de participer à la dictature. De profiter du lavage de cerveau et de la censure. La musique est encore un peu Heavy, mais je ne peux pas la reconnaître comme du rock ou du metal. Cela inclut tous ceux qui se revendiquent encore du rock ou du metal en Chine. Et c'est la raison pour laquelle je suis parti. »

On retrouve dans le constat de Li Nan, le même que celui de Catherine Capdeville-Zeng (2001), pour qui les rockeurs ne sont pas des dissidents ou des opposants politiques. Mais Li Nan se pose en tant que dissident et opposant notamment contre l'uniformisation culturelle voulue par le gouvernement chinois. Définir le thème ainsi que le contexte et les enjeux politiques et historique des chansons lui permet de mettre en exergue la pluralité culturelle de la Chine sans tomber dans la réappropriation culturelle de minorité par un Han. En utilisant ces éléments musicaux mongols et tibétain, Li Nan a dépassé les actions historiques de la Chine, il joue sur l'imagerie sonore des mongols, ennemis héréditaires de la Chine et se pose en combattant ; il joue sur l'image spirituelle du Tibet et leur lutte pacifique face à une Chine qui a « *besoin d'un vrai chef spirituel* », il n'est plus seulement un messie, il est le seul Dieu qui mérite qu'on l'écoute « *Écoutez-moi, il n'y a que moi ici, je suis le dieu ici* ».

Ces emprunts musicaux sont autant d'étendards symboliques qui permettent à l'auditeur même non initié à la « culture chinoise » de saisir les différences qui construisent la musique de Voodoo Kungfu mais aussi de réinterroger la valeur symbolique d'une telle pratique. Le fait que Li Nan soit de culture Han, culture dominante en Chine et utilise des éléments musicaux de cultures minoritaires permet de faire le parallèle avec ce que décrivait Dick Hebdige pour le métissage culturel au sein du Jazz où : « *Nombre de musiciens blancs ont partagé bien des « jam sessions » avec leurs homologues noirs, ou bien ont emprunté (d'autres parleraient de vol) leur musique, la retraduisant et la transportant dans un autre contexte. Dans le cadre de ce processus, la structure et la signification de cette musique s'en sont vues transformées.* » (1979 – p. 49). En faisant cela, Li Nan rend encore plus saillants les enjeux politiques et les conflits qui existent au sein de la culture chinoise.

La musique de Voodoo Kungfu cherche le conflit, la façon la plus directe de choquer la pensée dominante. Utiliser de l'instrumentation traditionnelle sans essayer de « l'essentialiser », sans un emballage « folkloriste » c'est faire en sorte qu'aucun des aspects de sa musique Metal ou folklorique, des cultures qu'il invoque (han, mongole, tibétaine) ne soient dominées ou dominantes, il fait en sorte que :

« Monde des sons et monde politique [soient] appelés à se confondre, à s'entendre, à s'entremêler, à s'imbriquer. Lorsqu'aucun ne prédomine, ils arrivent à ne faire qu'un, à être en parfaite osmose. Alors, la musique doit être comprise comme un champ symbolique politique, le chant comme symbole politique ; tous deux, participent à l'élaboration du mythe politique, l'ensemble formant la base du pouvoir. » (Sabine Trebinjac, 2000 – p. 13)

Li Nan exprime au travers de sa musique l'idée que la culture Han, bien que majoritaire, peut s'exprimer et cohabiter sans chercher à absorber ou à renvoyer les autres cultures du territoire chinois à une simple « curiosité folklorique ».

Il subsiste une histoire à propos de Li Nan dans le milieu Metal chinois, celle d'un concert où ce dernier aurait brisé une statue de bouddha sur scène – l'évocation même de cette action fait frémir certains membres du public chinois face à ce sacrilège. Elle est, dans tous les cas, l'illustration de sa volonté de briser les dogmes. Cependant, il existe au sein de la scène Metal chinoise une autre actualisation de la culture han chinoise, à l'aspect plus poétique où se côtoient estampes, costumes de paysans chinois enveloppés de noir... Cette ombre fantasmagorique, c'est Zuriaake, et ces différents éléments composent la mise en scène du groupe. Ils sont étroitement liés à l'écriture et plus précisément l'écriture poétique de Bloodfire :

« tu prends cinq mots, juste cinq mots, comment tu vas utiliser ces cinq mots ? Tu dois toujours utiliser ces cinq mots pour te laisser prendre par l'atmosphère, juste pourquoi tu aimes ça ? Par exemple en Chine pourquoi Zuriaake s'habille comme ça ? En cinq mots, « dú diào hán jiāng xuě³⁵³ » ça veut dire, ça veut juste dire que dans un monde très terrestre entre les deux faces d'une montagne au milieu il y a une rivière, juste après de fortes chutes de neige. Tout le ciel, l'univers tout est blanc, sans personne. C'est le paradis, sans personne, un monde vraiment apaisé, juste le monde et là encore une fois, tu vois juste un renard dans un bateau, un bateau vraiment petit sur la rivière. Tu vois un

353. 独钓寒江雪. Nous y reviendrons dans le chapitre suivant.

homme, un vieil homme, un pêcheur qui ne bouge pas. »

La culture poétique chinoise ne se limite pas aux paroles. Depuis toujours, poésie chinoise et art de l'estampe sont liés comme souligné par François Cheng : « *Dans la tradition chinoise où la peinture porte le nom de wu-sheng-shih (« poésie silencieuse »), les deux arts relèvent du même ordre.* » (1977 – p. 20). Bloodfire développe cette idée du lien entre poésie et art visuel jusqu'à ses costumes et sa mise en scène qui deviennent l'expression de ces mots et du poème de Liu Zongyuan³⁵⁴ qui décrit une rivière froide avec de la glace et de la neige. Il n'y a ni marcheurs ni oiseaux. Il n'y a qu'un vieil homme dans un bateau solitaire, pêchant en silence. Ceci est un paysage de neige de Jiangxiang. La montagne est enneigée, la route est blanche. Les oiseaux disparaissent, les gens disparaissent. De loin, vous êtes seul et frigorifié. Pour François Cheng (1977 – p. 11) les mots, les signes « *se manifestent avant tout comme des tracés, emblèmes, attitudes fixées, rythmes visualisés. Indépendant du son et invariable, formant une unité en soi, chaque signe garde la chance de demeurer souverain, et par là, celle de durer* ». Le poème « Neige sur le fleuve » 江雪 dont s'inspire Bloodfire fait partie de ses symboles devenus souverains : il reprend l'image du pêcheur qui est évidemment le reflet du poète lui-même, il exprime tortueusement sa vision spirituelle du poète indomptable, intrépide et noble malgré sa solitude après l'échec de la réforme politique³⁵⁵ qu'il avait entreprise. La conception dont Bloodfire charge ce poème est historiquement liée à une époque, une dynastie ancienne alors qu'il se considère comme « une personne moderne », car il ne se voit pas comme prisonnier d'une culture, d'une façon de penser une histoire. Pour Sabine Trebinjac il est indispensable de se demander : « *comment peut-on concilier l'héritage musical national avec la nouvelle musique riche des particularités de chaque compositeur* » (2000 – p. 59) ? Ce sont justement les « particularités de chaque compositeur » qui permettent de concilier héritage et nouvelle musique, ici poésie Tang et Black Metal. François Cheng souligne que c'est l'histoire même de cette poésie qui lui permet sans cesse de se renouveler, la poésie Tang est « *une parole [qui] a éclaté et a débordé de toutes parts son acte de signification.* » (1977 – p. 11). Les mots utilisés dépassent le carcan de la poésie, Bloodfire les impose à ses tenues de scène comme à son Black Metal pour qu'au final « *Leur personnalité à chacun et leur interrelation transforment le poème en un acte rituel (ou une scène), où geste et symboles provoquent des « sens » toujours renouvelés.* » (1977 – p. 14/15). Le fond du

354. Liu Zongyuan 柳宗元 est un des écrivains et poètes chinois les plus connus de la dynastie Tang. Il est né en 773 et mort en 819.

355. Il a été nommé ministre des Rites sous l'impulsion réformiste de Wang Shuwen et Wei Zhiyi ainsi que du nouvel empereur Shunzong. À la mort de ce dernier Xianzong prend la tête du gouvernement et stoppe net la politique réformiste de son prédécesseur. Liu Zongyuan est exilé.

Black Metal se voit changer, actualiser ; satanisme et dieux nordiques³⁵⁶ se voient remplacés par la poésie chinoise, la forme de cette dernière se voit à son tour changée, l'un et l'autre s'actualisant par leur « interrelation », faisant ainsi de Zuriaake un groupe plus poétique que Black Metal, comme Bloodfire l'atteste lorsque je le lui fais remarquer. Ce changement de paradigme vient des cinq mots « *dú diào hán jiāng xuě* », ils sont le début de tout :

« Oui, et tu vois, c'est juste cinq mots et c'est toute une histoire, tu peux créer la paix. Après tu cherches, qu'est-ce que l'idée de pêcher, pas le poisson, juste pêcher, sa philosophie. Pas de poisson, dans l'histoire, il n'y a pas d'empereur, un roi – un empereur vaut plusieurs rois – qui quand il avait dix-huit ans a volé le pêcheur, – le pêcheur hein pas le roi – depuis dix-huit ans ne fait que pêcher mais il n'a pas d'hameçon au bout de la ligne, et les gens lui demandent « comment pouvez-vous pêcher ? », il n'y a pas de poisson quoi. Ça c'est la philosophie et en seulement cinq mots : solitude, pêcher, froid, rivière, neige. Il y a beaucoup de choses dans le langage chinois. »

Un des éléments qui existent dans la langue chinoise et qui explique aussi la facilité qu'a Bloodfire à mêler moderne et tradition vient du fait que le chinois est une langue non flexionnelle : « *le temps du verbe est exprimé par des éléments accolés au verbe, tels qu'adverbes, suffixes ou particules modales. Souvent dans l'intention de créer un état ambigu, où le présent et le passé se mêlent et où le rêve se confond avec la réalité, le poète a recours soit à l'omission des éléments indiquant le temps, soit à la juxtaposition de temps différents qui rompt la logique linéaire.* » (François Cheng, 1977 – p. 41). Cette spécificité est l'une des nombreuses qui constituent la langue chinoise ; appréhender rapidement l'utilisation du temps permet de saisir une des facettes les plus révélatrices qui permet à Bloodfire d'actualiser la culture chinoise dans sa musique. L'absence de temps dans la poésie et les paroles de Zuriaake entretiennent un flou temporel, cet « état ambigu » rend insaisissables les informations spatio-temporelles :

*« Le crépuscule céleste approche,
Un vent désespéré,
Alors que l'oie sauvage solitaire
Vole vers le sud.
Soleil mourant s'enfonçant dans une yourte
Couverte par l'herbe sauvage
Berger de retour*

356. Pour ne citer que deux des nombreux thèmes récurrents du Black Metal.

- Morceau : “Gu Yan” 孤雁 de l’album « Gu Yan » 孤雁, 2015.

Rêve, poésie, observation d'aujourd'hui, d'hier ? Aucune de ces considérations n'a d'importance, pour Bloodfire il s'agit de fenêtres sur le monde, son monde, sans explication ; il nous laisse la liberté de les interpréter, il n'y a pas une interprétation valable. Bien que « *Ces structures, signifiantes par elles-mêmes, ne sont cependant pas une fin en soi. En brisant le langage ordinaire, en y introduisant d'autres formes d'opposition, elles semblent tendre vers un niveau plus haut (ou plus profond)...* » (François Cheng, 1977 – p. 76). Bloodfire va plus loin dans son Black Metal que le paradigme du style qui se définit par l'opposition au christianisme, que ce soit par satanisme ou paganisme européen. Ils ne sont pas les seuls, il n'a pas fallu attendre Zuriaake pour dépasser celui-ci, mais ils s'inscrivent dans cette démarche de vouloir resignifier le Black Metal, que les codes qui le composent, qu'ils soient visuels ou musicaux, ne soient pas une fin en soi ; ces images du Black Metal « *sont à la base de ce langage et participent activement à sa construction.* » (François Cheng, 1977 – p. 76). Son pseudonyme Bloodfire est l'exemple même de cette volonté de se construire sur les bases Black Metal que l'on pourrait qualifier de classique puisqu'il vient de l'album de Bathory « Blood, Fire, Death ». Il est le départ de la musique, car il l'a créé tout comme Bathory est le départ de sa passion et du nom qu'il prendra pour lui rendre hommage. Bathory est une des bases sur lesquelles s'est créé le Black Metal ; en prenant ce nom, il affirme son affiliation au Black Metal mais aussi à Bathory et à ses bases. Il est le créateur de la musique et des paroles de Zuriaake et intègre par cette action cette base, cette influence qui devient intrinsèque à sa musique. Autrement dit, le nom Bloodfire devient le symbole de ses racines Black Metal. Il connaît les bases du langage Black Metal et a décidé de les dépasser et de les lier à la culture chinoise :

« Avec Zuriaake, j'ouvre des fenêtres. Des fenêtres pour chaque personne, pour chaque personne c'est différent. Toi ça t'a ouvert une fenêtre et tu es en Chine maintenant. Pour ceux qui écoutent du Metal ça ouvre une fenêtre sur la culture chinoise. Pour ceux qui écoutent pour nos paroles ça ouvre une fenêtre sur le Black Metal. Pour les occidentaux ça montre une partie de ce qu'est la culture chinoise. »

Il y a une double écoute, l'écoute poétique et l'écoute du Black Metal en liant les deux

357. Traduction du premier paragraphe du morceau « 孤雁 » (The Lorn Goose ou Gu Yan en anglais selon les versions) qui se traduit par Oie Solitaire.

Bloodfire crée une nouvelle forme d'expression de la poésie chinoise. Elle ne s'exprime pas seulement à travers la musique, mais aussi comme nous l'avons dit à travers les costumes, la mise en scène. Une mise en scène ritualisée : Bloodfire fait appel à des objets fortement chargés au niveau symbolique, phurba³⁵⁸, lanternes, tenues de paysans chinois et dōuli³⁵⁹ avec un voile noir. Il applique à la lettre l'idée que « *les poètes font largement appel à ces figures évocatrices. [...] Le langage poétique et le langage ordinaire s'alimentent mutuellement ; s'il y est vrai que ce fait se vérifie pour toutes les langues, il prend une extension toute particulière en Chine. Dès l'origine, la poésie y a exercé une fonction sacrée, en régissant les rites. Elle était de toutes les fêtes, de tout les festins et présente à tous les échanges sociaux.* » (François Cheng, 1977 – p. 77) Bloodfire va ainsi jusqu'à projeter des images de paysages et les paroles de Zuriaake sur le mur du fond, lorsqu'il le peut, en concert. Les caractères chinois apparaissent alors mis en avant sur ces paysages, parfois photographiés ou sous forme d'estampes. Il allie ainsi calligraphie, peinture et poésie qui, comme nous l'avons évoqué, sont liés depuis les débuts. Ajoutant à cela la photographie et le Black Metal, il arrive à lier les époques dans un rite musical atemporel en utilisant des éléments quotidiens chargés d'une nouvelle valeur symbolique et poétique en se retrouvant à cet instant sur scène.

« Beaucoup de groupes de Black Metal européens utilisent tel symbole et essayent de créer une atmosphère démoniaque, sombre. Mais en Chine le monde chinois en entier est un symbole, vraiment tout, je t'ai dit, le monde, le monde chinois est magique, un monde où toutes les histoires derrière sont à elles seules Black Metal. »

Zuriaake est le voile noir qui enveloppe la magie de ce monde chinois, qu'il faut soulever, se laisser porter par son bruissement. Passer cette fenêtre. La musique de Zuriaake est là, c'est un fait. Si l'on souhaite traverser, cela signifie s'enfoncer dans une poésie où se mêlent poésie classique, structure moderne, Black Metal, culture chinoise.

Voodoo Kungfu et Zuriaake sont deux facettes d'une scène Metal chinoise à l'histoire chaotique. Certains groupes cherchent à définir un son chinois, comme il y a eu un son Black Metal norvégien, ou Death Metal mélodique suédois. Voodoo Kungfu fait gronder la révolte,

358. La phurba ou phurbu est un terme généraliste englobant les dagues utilisées au Tibet dans le cadre des rituels bouddhistes. Cette dague est portée par la divinité bouddhiste Vajrakilaya.

359. Le dōuli 斗笠 est le chapeau que l'on appelle communément en Occident « chapeau chinois » même si ce dernier est plus largement utilisé en Asie du Sud-Est. Il existe plusieurs appellations comme li 笠, limào 笠帽, (chapeau li) ou zhúli 竹笠, (chapeau de bambou) ou encore cǎomào 草帽, (chapeau de paille). Il a été préféré ici le terme dōuli qui est le plus courant avec li, dōuli désignant très spécifiquement ce type de chapeau.

politique et religieuse... Zuriaake révolutionne l'utilisation de la culture chinoise à travers le Metal, cherche à ouvrir une nouvelle voie, qui mêlerait poésie et Black Metal. Pour Bloodfire :

« La culture chinoise de nos histoires est vraiment ancienne, nous sommes une réincarnation vraiment nette, qui a tout absorbé comme après tout crash. Comme après la dernière révolution chinoise, qui a amené la RPC. Nous essayons donc d'intégrer plus de choses dans la culture chinoise et de les absorber. C'est pourquoi la musique black metal est répandue ici et nous emportons notre musique vers l'ouest. »

Face aux conséquences des différentes révolutions chinoises, Bloodfire reste détaché des enjeux politiques, impassible face au flou culturel et historique que cela a engendré. Il ne cherche qu'à apporter une nouvelle poésie Black Metal à cette nouvelle incarnation de la culture chinoise. Pour Bloodfire, le Black Metal doit s'intégrer à la culture chinoise, faire sens en son sein, puis utiliser et de mobiliser ses nouveaux sens, cette nouvelle réinterprétation de la culture chinoise au travers du Black Metal et pour cela, il utilise la poésie. Les caractéristiques de la langue et du langage poétique chinois permettent de créer un flou temporel et ainsi de se jouer de celui qui entoure la culture et l'histoire chinoise. La musique de Zuriaake devient un flottement, hors du temps, de l'espace, des conceptions et des enjeux humains.

Bloodfire ne voit dans la révolution culturelle ou la révolution communiste que des événements parmi tant d'autres dans l'histoire chinoise qui ont eux aussi brouillé l'identité chinoise :

« Le sujet politique pour nous est si étroit et limité que ça nous ennuie d'en parler. Par rapport à la société chinoise, il est vraiment clair qu'il ne s'agit là que d'une autre réincarnation, tu peux le voir sur les cinq mille ans d'histoire de la Chine. Rien à dire et laissez passer. De la poussière à la poussière, des cendres aux cendres. »

La musique de Zuriaake et celle de Voodoo Kungfu sont porteuses de deux idéaux différents, de deux expressions quasiment opposées. Pourtant, elles se retrouvent dans cette recherche, dans cette volonté d'amener la culture han mais aussi chinoise dans son ensemble vers une autre expression dans un pays où, pendant longtemps, la musique devait uniquement servir la cause politique.

La scène Metal chinoise devient la jonction des ténèbres de la Chine, des contes épiques des steppes mongoles, de la lumière salvatrice des religions et de la sombre douceur de la poésie. Pour autant, sa construction n'est pas autarcique, elle s'est faite à travers la réappropriation d'éléments Occidentaux, en commençant par le Metal lui-même qui l'intègre inéluctablement à sa dimension globalisée.

B. LE METAL CHINOIS, CONSTRUCTION D'UNE IDENTITÉ ENTRE MONDIALISATION ET APPROPRIATIONS

Tout comme le boxeur qui passe la plupart de son temps hors du ring (Wacquant, 2000), le musicien passe également la plupart du temps hors du concert : « *Si le boxeur type passe le plus clair de son temps hors du ring, à s'exercer inlassablement devant un miroir et sur des sacs afin d'affiner sa technique, d'accroître sa puissance et d'aiguiser sa coordination et sa vitesse d'exécution, et même hors de la salle...* » (2000 – p. 78) il en va de même pour le musicien. La pratique, l'expression de la musique ne se limite pas au concert, même si elle y prend sa pleine mesure car elle s'y déploie sans filtre. Avant cela, la musique doit se construire, se façonner, entre identité locale et mondialisation.

Nous avons vu au travers des différents chapitres précédents qu'il n'y avait pas une seule façon de faire du Metal chinois, qu'il n'y avait pas une recette unique et irrévocable. Même la façon de faire de Tang Dynasty, qui est la plus courante, n'offre pas les mêmes expressions. Kaiser Kuo, membre fondateur, s'en est éloigné tout en gardant sa façon de composer et de mélanger musique han et Metal. C'est ce qu'il explique lorsqu'il partage sur les réseaux sociaux l'album « Yan Huang » 炎凰³⁶⁰ du groupe de Folk Metal / Groove, Song Of Chu 楚歌 :

« Tout le long de ma vie mon "truc" en musique, et ça depuis 1989, a été de mélanger la musique traditionnelle chinoise avec le Metal, reconnaissant qu'il y a une tradition martiale dans la musique chinoise qui se prête bien à ce genre. J'ai essayé de faire ça avec les deux groupes avec lesquels j'ai joué en Chine,

360. 炎黃 (Yán Huáng) qui peut s'écrire Yanhuang ou Yan Huang en alphabet latin, est un peuple originaire du bassin du Fleuve Jaune 黃河 (huáng hé). Cette ethnie y a vécu à l'époque de la Chine ancienne, elle descendrait du peuple de Yandi 炎帝 (yándì), l'Empereur Enflammé et de Huángdì 黃帝 (huáng dì), l'Empereur Jaune. Les Yanhuang sont considérés comme étant les fondateurs du peuple chinois et de sa culture.

Suivant cette idéal, Dream Spirit sur le même modèle que Spring and Autumn a développé une identité unique et singulière grâce à leur influence des wu xia pian. Ils ne sont pas restés au niveau du tronc stylistique créé par Tang Dynasty, ils ont cherché à créer leur propre ramification. Mais ces projets, tout comme Enmity, Black Kirin, Ritual Day ont un point commun. Dès les premiers instants, la musique nous enveloppe d'une atmosphère chinoise. La musique nous transporte dans la Chine des romans épiques, des films d'épéistes solitaires et vagabonds, des temples abandonnés et occultes. Autrement dit, ils « sonnent chinois », ils sont immédiatement identifiés comme « groupes chinois ». L'utilisation de sonorités « folkloriques » est le plus sûr et le plus rapide moyen pour que l'auditeur comprenne que le groupe est chinois. Mais cette recherche de « l'immédiateté » (Richard Mèmeteau ; 2019) à un coup pour la scène Metal chinoise...

• LA FOLKLORISATION OU LA STÉRÉOTYPISATION DU METAL CHINOIS

Faire du Metal aux sonorités folk chinoises, ou ne pas faire du Metal aux sonorités folk chinoises... Ces deux façons de faire construisent la scène, l'une n'est pas plus importante que l'autre, il n'y a pas une sur-représentation de groupes aux sonorités « folk »³⁶². Le Metal chinois aux influences folk n'est pas « hégémonique », il ne va pas de soi, du moins en Chine. C'est ce que souligne Andrew Lee lors d'une tribune :

« Le consommateur de metal exige des groupes asiatiques, exotiques et orientaux parqués soigneusement dans des petites boîtes. Les groupes japonais de grind et

361. Tiré d'un post sur sa page Facebook le 25 juillet 2020 : « Here's what I've been listening to non-stop the last few days. Fanfan also digs it. My "thing" musically for my whole life since 1989 has been to blend traditional Chinese music with metal, recognizing that there's a martial tradition in Chinese music that lends itself well to this genre. I tried to do that with both the bands I played with in China, Tang Dynasty and Spring & Autumn (Chunqiu). This band, 楚歌 (Song of Chu) – Chinese players in Beijing with one Mandarin-speaking Norwegian member, the guitarist Geir Nevjen (who kindly sent me the CD) – accomplishes this extraordinarily well. Check out their drummer, too: Nana Jiang was 18 when this was recorded. She's amazing. ».

362. Le site Metal Archives référence une trentaine de groupe aux éléments « folkloriques » sans distinction du « folklore » utilisé pour un total de plus de 320 groupes en Chine actifs et non-actifs. Même si les choix de sélections pour apparaître sur le site sont sujets à débat (le site étant régulièrement critiqué pour sa vision étriquée du Metal avec un grand M, et ne catégorise pas l'ensemble des groupes qui font un style purement Metalcore) elle permet d'avoir un rapide aperçu du ratio Metal « folklorique » / Metal « normal » (sans éléments folk).

de hardcore font simplement mieux les choses parce que les Japonais sont fous et intenses ; c'est quelque chose dans l'eau. Les groupes chinois doivent jouer du twangy³⁶³ guqin³⁶⁴, du erhu et autres instruments folkloriques. Les groupes indonésiens font du slam brutal. La Thaïlande, Singapour ou la Corée peuvent tout aussi bien ne pas exister. À la base de ces divisions se trouve la perception que ces groupes exotiques sont intéressants et uniques en raison de leurs origines, et cette perception façonne la façon dont les Asiatiques vivant dans les pays occidentaux sont perçus. Herman Li est un shredder de dingue parce que le dicton dit qu'« il y a toujours un Asiatique qui le fait mieux ». Cole Kakimoto de Gulch fait du grind influencé Japcore parce qu'il y a écrit « C. Kakimoto » en bas. Si tu ne corresponds pas aux boîtes, les gens sont perdus. Si un chroniqueur sait que je joue chez Ripped to Shreds, il va me demander pourquoi il n'y a pas d'instruments folkloriques ou de fioriture orientale appropriée pour qu'on sache que la musique a été faite par un chinetoque. Souvent ils vont dire un truc du genre, « Je pensais que c'était un groupe japonais », parce que les Asiatiques américains ne font pas de metal. » [...] La vérité c'est que le metal est divisé selon les frontières nationales. Il n'y a rien de mal à catégoriser le Metal selon les scènes ; le death metal suédois ayant son truc à lui comparé au death metal norvégien ou de Floride, et ainsi de suite. Mais les Blancs ont l'avantage de pouvoir se fondre visuellement dans la masse : on n'attendra pas d'un Suédois américain qu'il joue des riffs d'Entombed, ni d'un Norvégien américain qu'il soit un clone de Darkthone. »³⁶⁵

Elle a été rapidement partagée sur les réseaux sociaux mais aussi traduite en français, coréen, indonésien et mandarin. Andrew Lee dénonce une vision du Metal asiatique et chinois stéréotypée pas seulement de la part des chroniqueurs – comme nous l'avons vu dans la partie précédente – mais aussi du public et des acteurs. Ce communiqué a été écrit en réponse au

363. Il s'agit d'une onomatopée anglophone pour imiter le bruit de la corde pincée de l'instrument.

364. Le guqin 古琴 est un instrument à cordes pincées. La légende fait remonter sa création à Fuxi, personnage historique et mythologique de la Chine pré-historique. Les sources historiques et archéologiques le font remonter à 3 000 ans avant notre ère pour ses traces littéraires et les plus vieux guqins retrouvés dans des tombes datent d'il y a 2 500 ans. Cet instrument de la famille des cithares était très apprécié des lettrés, il a été inscrit au patrimoine culturel immatériel de l'humanité par l'UNESCO en 2008.

365. Il s'agit d'un extrait de la tribune publiée à l'origine le 29 juin 2020 sur le site américain Decibel magazine, elle a rapidement fait le tour des groupes originaires d'Asie et des acteurs de la scène Metal sensibles à la cause du racisme. Cette version française a été traduite par Lucas Lacouture pour le site Scholomance Webzine, que je dirige.

morceau "Covid-666" de Brujeria et du communiqué qui allait avec qui disait que « *Le Coronavirus est la peste du Diable envoyée pour purger toute l'humanité ! [...] Venant de Chine où manger des chauves-souris est aussi normal que de prendre un tacos au camion garé à la station essence de ton quartier* » ainsi que des réactions de deux grands webzines à la portée internationale mais aussi du label du groupe : « *Metalsucks a posté récemment le single de Brujeria, omettant volontairement le descriptif du groupe malgré le fait qu'ils aient affirmé être pour la justice sociale. Nuclear Blast USA et Blabbermouth ont tous deux supprimé le commentaire raciste lorsqu'ils ont partagé la vidéo, en indiquant qu'ils savaient pertinemment que c'était inacceptable, mais n'ont rien fait pour l'arrêter.* ».

Le Metal chinois se retrouve cloisonné par un double discours. Celui d'une partie des metalleux chinois pour qui les groupes chinois ne font que « copier les groupes occidentaux » et de l'autre le public occidental qui « exige des groupes asiatiques exotiques et orientaux ». Cela rejoint ce qu'expliquait Li Nan sur le racisme que nous avons abordé dans les pages précédentes. Il y revient quand nous abordons la question de son implication dans la scène locale chinoise quand il y vivait, et maintenant américaine :

« Je n'ai jamais participé à la scène Metal chinoise, et je n'ai jamais participé à la scène Metal de Los Angeles. Je ne suis pas une personne facile à vivre, ce qui me fait rester loin de toute scène. Je ne suis pas bon pour me faire des amis, donc tous ceux avec qui j'ai joué ont été embauchés. En Chine, j'ai lutté contre la dictature, ici le racisme est mon plus grand ennemi. »

Bien que Andrew Lee et Li Nan ne soient pas physiquement présents dans la scène Metal chinoise, leurs discours n'en sont pas pour autant déconnectés. Leur vision se fait plus distante mais pas moins réaliste car la Chine, bien que plus stricte au niveau de l'accès à l'information et aux réseaux sociaux n'est pas hermétique. Les VPNs, les étrangers, les expatriés certes minoritaires sont tout de même présents dans la scène, les médias étrangers s'intéressent – bien que dans une moindre mesure – à certains groupes chinois. Mettant en lumière le plus souvent ces groupes « exotiques », ces médias offrent de ce fait une vision biaisée, stéréotypée et loin des réalités de la scène metal chinoise. « L'idée » c'est que les groupes chinois doivent « jouer du twangy guqin, du erhu et autres instruments folkloriques » pour exister à l'international, et donc au sein de la culture mondialisé qu'est le Metal. Dans *Les Mondes de l'art* Howard S. Becker expose les canaux de diffusion d'une œuvre d'art mais aussi l'importance de sa distribution : la diffusion d'une œuvre permet de la rendre accessible, lui permet d'exister au sein du monde de l'art dont elle est issue, ici du Metal. Mais les médias « spécialisés qui s'en occupent, en obéissant à des intérêts souvent très différents de ceux des

artistes dont ils diffusent les œuvres. Comme ils sont dans les affaires, ils cherchent à rationaliser une production « créatrice » relativement fluctuante et capricieuse (Hirsch, 1972). [...] Ils en ont besoin même si les artistes ne semblent pas répondre à la demande... » (Howard S. Becker, 1982 – p.113). Les médias à forte audience cherchent avant tout à toucher le maximum de public ; pour ce faire, leur ligne éditoriale reste généraliste et *mainstream*, l'actualité des groupes les plus populaires permettant de toucher plus de monde. Ils cherchent avant tout à répondre aux demandes de leur lectorat qui ne voient de la Chine que quelques groupes aux sonorités folkloriques et – pour reprendre l'expression de Yang Yu – « ils boivent de la bière allemande et ils pensent tout savoir de cette culture » autrement dit, ils écoutent des groupes aux sonorités folkloriques chinoises c'est que la scène Metal chinoise doit être comme ça et pas autrement.

Andrew Lee et Li Nan se révoltent face à ces réactions qu'ils considèrent comme racistes. En effet, à la base de cette façon de couvrir l'actualité des groupes venus d'Asie et de les chroniquer « se trouve la perception que ces groupes exotiques sont intéressants et uniques en raison de leur origine, et cette perception façonne la façon dont les Asiatiques vivant dans les pays occidentaux sont perçus. » Ce ne sont pas de « simples » actualités ou articles, il s'agit avant tout d'un discours sur la scène chinoise et comme l'explique Dick Hebdige :

« tous les discours sont saturés d'idéologie, on ne peut pas considérer cette dernière comme extérieure à la vie quotidienne, comme si elle relevait simplement du domaine autarcique des « opinions politiques » et des « préjugés ». Pas plus qu'elle ne peut être réduite à la dimension abstraite d'une « vision du monde » ou bien définie comme une forme de « fausse conscience », comme le voudrait un certain marxisme vulgaire. Bien au contraire, comme le souligne Althusser, « [...] l'idéologie à fort peu à voir avec la "conscience" [...]. Elle est profondément inconsciente [...]. L'idéologie est bien un système de représentation : mais ces représentations n'ont la plupart du temps rien à voir avec la "conscience" : elles sont la plupart du temps des images, parfois concepts, mais c'est avant tout comme structures qu'elles s'imposent à l'immense majorité des hommes, sans passer par leur "conscience". Elles sont des objets culturels perçus-acceptés-subis, et agissent fonctionnellement sur les hommes par un processus qui leur échappe » (Althusser, 1965). » (1979 – p. 15)

Revenons sur l'exemple extrême du Folk Metal mongol et de Tengger Cavalry développé dans la partie sur la New Wave of Chinese Metal³⁶⁶. La dernière communication officielle de

366. Troisième partie du première chapitre de ce travail.

Nature, le créateur du groupe, revient sur l'occultation de Tengger Cavalry face au groupe mongol The HU dans la création d'un style mêlant éléments folkloriques mongols et Metal ou plus généralement Rock. Il y dénonce la façon dont deux grands médias ont traité le sujet, créant une image fautive du Metal mongol et de son histoire. Les discours des médias, de par leur large audience, ont des impacts dans la vie quotidienne des musiciens. C'est ce que nous pouvons constater avec Andrew Lee et Nature, mais aussi dans celles de leurs lecteurs, qui sont aussi auditeurs, parfois musiciens ou encore acteurs à différents niveaux (organiseurs, chroniqueurs radios / webzine etc...). Cette « vision du monde » ou cette « vision de la scène chinoise » se retrouve être définie par des représentations biaisées de façon consciente et/ou inconsciente. Il se crée au travers de ces médias Metal internationaux et influents une image du Metal chinois similaire à ces « *objets culturels perçus-acceptés-subis* » car « *la plupart des artistes souhaitent bénéficier d'une diffusion, ils travaillent sans jamais perdre de vue ce que le système de distribution propre à leur monde peut prendre en charge. Quel genre d'œuvres pourra-t-il diffuser ? Lesquelles refoulera-t-il ? Qu'offrira-t-il en échange de quel type d'œuvre ?* » (1982 – p.113). Autrement dit, si le groupe souhaite avoir un écho dans ce genre de médias et donc toucher un public plus important il doit se conformer à la vision qu'ont lesdits médias de la scène Metal chinoise : un groupe Metal ou le sous-genre importe peu tant qu'il y a des éléments folkloriques chinois facilement identifiables. Le groupe Vengeful Spectre illustre cette idée, ce projet créé à l'origine par Fan Bo qui, au sein de son groupe Frozen Moon pratiquait au début des années 2000 un Black Metal classique dans la veine de Mayhem et plus généralement du Black Metal scandinave. L'*artwork* de leur première démo est à l'image de la musique, il représente une lune, sur un paysage bleu et noir et évoque le froid, le silence de l'hiver ; mais en 2010, à l'occasion d'une seconde réédition, l'*artwork* change radicalement. Il passe à des tons dorés marrons, avec une statue représentant un ancien guerrier chinois, avec des inscriptions en chinois sur les bordures. Les pochettes de la sortie de 2005 et de 2008 de cette démo éponyme auraient tout aussi bien pu être celles d'un obscur groupe scandinave, ou de n'importe quelle autre sphère géographique. Alors que celle de la réédition de 2010 – en pleine renaissance et renouveau de la scène chinoise – laisse peu de doute quant à la zone d'origine du groupe. Ruò Tán souligne cette façon de faire avec un autre groupe, Ibex Moon, qui lui aussi joue un Black Metal influencé de la vague scandinave. Sur l'*artwork* de leur premier EP « Cathedral at Obscure Fortress » (2016) on y voit une cathédrale gothique en fond, les deux membres en *corpse-paint*, l'un en tenue de moine catholique sur leur logo on distingue un bouc, une croix inversée. Le duo coche toutes les cases des codes du Black Metal traditionnel (*corpse-paint*, logo avec références sataniques) avec une esthétique satanique tirée de l'imagerie judéo-chrétienne (bouc, croix inversées) :

« Il y a des groupes en Chine comme Ibex Moon qui sont très européens, pour moi c'est bien fait, mais sur le dernier album qu'a sorti Pest l'artwork est un dessin qui fait très chinois mais la musique n'est pas chinoise. »

Sur « Past / Evil » 往生 / 惡業, le nom de l'album est en chinois dans un style antique, le logo plus flou laisse percevoir seulement un pentagramme et une croix tous deux inversés. La tenue ainsi que la coiffure du personnage au premier plan, laisse deviner son origine chinoise. Musicalement, le groupe n'apporte pas d'éléments « chinois » dans sa musique, continuant à pratiquer le même Black Metal que leur premier EP.



Figure 16. – Artwork de « Past / Evil », Ibex Moon (2019).

On constate toutefois que les titres sont écrits en chinois cette fois-ci et que deux d'entre eux, "Alayavijnana" 阿賴耶識 et "Suyāma" 焰摩天 sont des références à la religion bouddhiste.

En effet, le premier est traduit par Philippe Cornu comme étant la "conscience immaculée", il s'agit d'une « *notion particulière à certains courants cittamātrin en Chine qui ont fait de cette conscience une neuvième conscience par-delà l'ālayavijñāna. [...] C'est la conscience ultime du nirvāṇa non statique*³⁶⁷. » (2006 – p. 42). Le second titre est une référence à Suyāma le devaputta (enfant de dieu), qui accompagna le Bouddha lorsque celui-ci est descendu sur terre. À l'image du nom de l'album, Ibex Moon cherche à faire un lien entre le passé et le démon, un lien entre référence chinoise et Black Metal mais où la musique reste foncièrement ancrée dans des références musicales européennes. Pour Ruò Tán c'est un moyen d'incorporer du « chinois » à tout prix pour dire « on est Chinois » sans rien apporter de plus contrairement à Zuriaake qui est l'expression même d'un Black Metal chinois, au final : « *Zuriaake est un très bon exemple de ce que peut faire la Chine.* »

Ibex Moon cherche à marquer son identité chinoise sans pour autant incorporer d'éléments folkloriques comme le fait Zuriaake, mais pour Ruò Tán, la musique en elle-même reste profondément occidentale et il ne voit pas l'intérêt de l'orner d'une esthétique chinoise car ce n'est en rien un critère qualitatif ou qui va entrer en compte pour l'écouter davantage ou non : « *Pour les groupes Metal s'il est chinois ou pas chinois pour moi c'est pas un critère pour dire s'il est bien. Comme dans les groupes de Black Metal norvégiens, s'il est bien et qu'il mélange la musique traditionnelle, qu'il a trouvé son propre moyen [de mélanger Black Metal et musique traditionnelle].* ». L'esthétique chinoise passe avant l'esthétique du style pratiqué, ici le Black Metal. Les groupes préfèrent alors marquer leur origine, comme un moyen de se différencier de l'ensemble de la culture du style. L'esthétique visuelle chinoise devient aussi un moyen pour attirer l'œil de l'auditeur occidental en quête d'exotisme, ou de l'auditeur chinois en quête d'identité chinoise. Mais créer des visuels « chinois » comme le font Ibex Moon, Ripped To Shred ou encore Frozen Moon, permettent – de façon consciente ou non – d'intégrer une esthétique chinoise à la culture « Metal », de la rendre courante et de ne pas la faire rimer systématiquement à : pochette chinoise = Metal avec des éléments folk chinois.

•GUFENG : LE STYLE CHINOIS EST MORT, VIVE LE STYLE CHINOIS !

367. « *Selon les écoles du Mahāyāna, le nirvāṇa des arhat décrit dans le Hīnayāna est une sorte de nirvāṇa "inférieur" et statique qui n'est pas l'état de bouddha pleinement éveillé. Bien que les passions aient été entièrement détruites, il demeure un obscurcissement cognitif, une subtile ignorance. Ce type de nirvāṇa des arhat est appelé pratiṣṭhitanirvāṇa ou "nirvāṇa statique".* » Définition de Philippe Cornu.

Certains groupes chinois jouent bien plus ouvertement de cet « exotisme », comme Frozen Moon et plus particulièrement Vengeful Spectre que nous avons abordé en début de partie. Frozen Moon, après la réédition de 2010 de leur démo éponyme, quelques sorties live, et au final après dix ans d'absence annonce son retour. Ce premier EP sorti en 2018, intitulé « Legend of East Dan » ne développe pas une nouvelle esthétique chinoise, contrairement à ce que laissait augurer la réédition de la démo. Le changement de visuel s'inscrit dans une esthétique Black Metal atmosphérique inspirée de la nature. Le logo aborde des flèches croisées au milieu d'une ramure de cerf qui se rejoignent pour donner naissance à un croissant de lune, avec en son centre un œil qui rappelle les représentations de l'œil de Sauron³⁶⁸. La typographie en elle-même est classique des groupes de Black Metal avec des ornements tirés de l'écriture gothique le tout développé dans des courbes délicates. Frozen Moon change aussi de style, passant d'un True Black Metal à du Pagan Black Metal folklorique, mais rien de chinois. « Legend of East Dan » puise son inspiration dans le folklore européen avec des samples de flûtes médiévales et même de cornemuse. À sa sortie l'EP connaît un succès assez confidentiel, il ne déchaîne pas l'enthousiasme mais il permet au groupe de marquer son retour et de retrouver le chemin des concerts en Chine. Mais en 2019, Fan Bo sort " Wailing Wrath" 慟嘯³⁶⁹ un morceau de son nouveau projet Vengeful Spectre un mélange de Black Metal et de musique GuFeng. Ce style est connu pour être la « musique chinoise », il s'agit d'une musique populaire moderne qui connaît un essor important dans les années 2000 lorsqu'elle se retrouve mélangée avec des musiques plus contemporaines et occidentales. Comme me l'expliquait Ruò Tán, en Chine « GuFeng » n'a pas vraiment de définition il englobe tout ce qui « sonne » chinois, de près ou de loin. De par ses contours stylistiques nébuleux, la musique GuFeng se retrouve autant dans les publicités, que la musique Pop, Rock, Jazz et Metal. Dans son ouvrage *Le pouvoir en chantant* Sabine Trébinjac met en avant « *L'art de fabriquer une musique chinoise* »³⁷⁰, nous pouvons alors plus facilement saisir ce qu'est la musique GuFeng, une musique qui est qualifiée de « musique chinoise » mais qui est avant tout une construction han car :

« Les Hans étant quantitativement majoritaire en Chine, il en résulte une assimilation des notions entre, d'une part, national et han et, d'autre part, local et non-han. Par conséquent la dichotomie tradition/folklore, il convient d'ajouter le composant han/non-han ; ainsi, un air de musique collecté – c'est-à-dire

368. Sauron est l'antagoniste principal du roman *Le Seigneur de Anneaux* de J.R.R Tolkien. Il est le créateur de l'anneau unique, son blason représente « L'Œil de Sauron » qui domine ses terres. On retrouve cette imagerie dans de nombreux groupes de Metal dont le plus célèbre Summoning.

369. En pinyin, tòng xiào qui peut se traduire par hurler de douleur.

370. Problématique et sous-titre de son Tome 1

recueilli et adapté – passe du folklore au traditionalisme d'État et devient assimilable à un produit han puis chinois. » (2000 – p. 377)

Nous avons, dès le début, explicité et fait la distinction entre musique Han et la musique chinoise dans son ensemble, autrement dit les musiques pratiquées sur le territoire chinois. Cette différence, Ruò Tán l'exprime à travers sa musique et ses mots lorsqu'il compare musique « folklorique chinoise » et tribale :

« Comme la notion normale, tribale c'est la musique un peu native, ethnique. Et folklorique c'est aussi une notion large, je ne sais pas, mais en général c'est plus mélodique, c'est quelque chose que tu peux chanter. C'est comme ça que je le comprends. Et tribale c'est plutôt.. ce n'est pas vraiment la musique, ce n'est pas la musique le plus important. Quand on fait de la musique tribale c'est plutôt pour montrer les rites, soigner quelqu'un, c'est chamanique. Il y a une théorie qui dit que l'art ça vient de ce genre de rituel chamanique des sorciers. À l'époque le chamane ne faisait pas ça pour l'art, c'est pour communiquer. La musique tribale, pour moi je trouve ça beaucoup plus fort, c'est pour ça que j'ai choisi ça au lieu de la musique folklorique. Je n'ai pas non plus choisi la musique traditionnelle chinoise et en plus pour moi la musique traditionnelle chinoise est celle des peuples hans. La musique n'est pas très importante dans l'histoire chinoise ce n'est pas classé dans un art séparé, comme en Mongolie ou autre. La musique c'est le quotidien, la musique c'est la musique, ce n'est pas la notion musique, c'est important pour le peuple, pour les cérémonies royales, c'est toujours important, mais en Chine oui on a des traces dans l'histoire pour les peuples hans mais avant il n'y avait pas de partitions comme en Europe. La partition c'est par les mots, les caractères donc quand ils notaient, ils jouaient de leur propre façon. Il y a des choses principales puis après ils développaient plus la pipa³⁷¹ ce nom là c'est comme une guitare ou le luth, il n'y avait pas de guitare, ça vient de l'Occident, c'est occidental. Il n'y a pas de métier, il n'y a pas de musiciens, ceux qui jouent du pipa sont des fonctionnaires, des littéraires, des poètes. Cet intérêt, cette capacité à jouer de la musique ça va avec la littérature, parce que avant tout – il y a très longtemps durant la dynastie Tang ou encore avant – il y a déjà ce pipa. La notion de musique était déjà mélangée avec l'idée de la littérature. Il boit du vin, il boit de l'alcool, il écrit des poèmes, tout ça c'est ensemble, pour les peuples hans c'est comme ça. Dans les années 60/70 il y a eu

371. 琵琶

la pop, mais en Chine même dans la pop les paroles sont plus importantes que la mélodie. La mélodie c'est une mélodie simple, ce n'est pas comme en Occident avec des choristes ou en Afrique avec les percussions. En Chine il faut une mélodie simple pour pouvoir chanter directement avec les paroles. Les chansons les plus populaires en Chine sont celles qu'on peut chanter; les paroles sont intéressantes, ça parle de l'amour ce genre de choses. Il n'y a pas jusqu'à maintenant – ça revient avec l'électro – cette notion-là, on se focalisait vraiment sur la mélodie et les paroles. La génération de mon père et de ma mère, ils n'arrivent pas à apprécier un morceau des Pink Floyd car c'est tout ensemble, les instruments, les paroles pour eux c'est pas possible d'apprécier la musique. Cette notion est vraiment ancrée dans la culture chinoise, après tout ça si un groupe, maintenant, veut trouver des éléments folkloriques ou typiques, ce n'est pas facile c'est pour ça que les groupes connus sont mongols comme Nine Treasures, Tengger Cavalry. En Mongolie c'est naturel pour eux de mélanger. »

La GuFeng n'est pas un élément d'un autre art comme la poésie, elle puise dans ses sonorités anciennes, il ne s'agit pas d'une musique « folklorique » ou « historique ». La GuFeng est une musique qui s'adapte, elle s'adapte à tous les styles de musique, tous les supports de diffusion. Utiliser des éléments GuFeng est un moyen répandu et populaire qui permet à l'auditeur de définir rapidement – sans forcément avoir de l'expérience de la musique « chinoise » – l'origine de la musique. Si elle s'adapte aussi facilement tout en permettant efficacement de faire ressentir l'origine de la musique c'est qu'elle a été créée dans ce but précis. :

« Dans les villes chinoises, au tournant du vingt-et-unième siècle, des chanteurs pop taïwanais, comme Jay Chou (également appelé Chou Jielun), une icône de la pop taïwanaise devenue rappeur, Jolin Tsai (également connue sous le nom de la Dancing Queen d'Asie), et le trio féminin S.H.E., sont devenus très populaires. Dans la discographie de Jay Chou dans les années 2000, bon nombre de ses morceaux les mieux notés étaient catégorisés sous le nom de zhong guo feng (中国风), un style chinois traditionnel créé par Chou qui combinait des éléments culturels chinois anciens avec d'autres genres de musique du monde. » (2018 – p. 167)

Même s'il s'agit d'une musique han, tout comme la musique des wu xia pian, Wai-Chung Ho nous montre qu'il s'agit d'un mélange de musiques populaires à la fois anciennes et modernes.

La musique Zhong Guo Feng, simplifié par la suite dans le langage courant par GuFeng n'est donc pas le symbole d'un art comme l'est la musique des films d'art martiaux. Littéralement, GuFeng veut simplement dire « style ancien », pour Ruò Tán « *il manque l'art "chinois" dans un contexte contemporain. Donc quand on dit "style chinois", ça va souvent être lié à "style ancien". Une autre question, qu'est-ce que c'est "style chinois" ?* ». Il s'agit bien d'une musique qui se donne un « style » ancien, elle ne fait qu'évoquer ce qu'elle n'est pas. Sabine Trébinjac écrit qu'« *Il est alors possible de comprendre que tout l'art de la réécriture consiste à respecter quelques spécificités musicales originales tout en veillant à ne pas franchir le seuil de l'intolérable exotique.* » (2000 – p. 375/376). Au final la musique GuFeng est chinoise car han et que les hans sont majoritaires en Chine et à la tête de l'État ; c'est ce que théorise Sabine Trébinjac lorsqu'elle fait la distinction entre l'idée de tradition chinoise et la définition occidentale de la tradition : « *L'idée chinoise de tradition ne peut être confondue avec notre définition de la tradition. Nous proposons alors de substituer traditionalisme d'État à tradition, ce qui rend compte de l'aspect volontaire de la création, laquelle n'est pas l'œuvre d'un individu quelconque mais d'un appareil d'État et de son approbation par le pouvoir central. Il existe donc en Chine un traditionalisme d'État et un folklore local...* » (2000 – p. 376/377).

Le choix de l'utilisation du style GuFeng n'est donc pas anodin, il fait écho aux valeurs étatiques, c'est la musique qui symbolise la vision étatique de ce que doit être la musique chinoise. On retrouve cette idée dans l'origine même du terme Zhongguo Feng, l'expression trouve son origine dans : « *Le mot chinois pour la Chine, Zhongguo (中国), signifie "Empire du Milieu" (également connu sous le nom de "nation centrale" et parfois traduit par "royaume central") et connote la vanité culturelle et historique selon laquelle le pays occupe une position centrale dans l'univers connu. Le concept général du terme "Zhongguo" est dérivé du sentiment qu'avait la dynastie Zhou d'être le "centre de la civilisation" ou le "centre du monde". Un aspect significatif de la longue culture et histoire de la Chine.* » (2018 – p. 27). L'explication du terme « Zhongguo » par Wai-Chung Ho permet de mettre en lumière les enjeux politiques, culturels et historiques de l'appellation Zhongguo Feng / GuFeng. Des enjeux qui font écho à ceux du *soft power* chinois, car contrairement à Dream Spirit qui se réattribue, retravaille, mélange, adapte, des groupes comme Vengeful Spectre et Black Kirin ne font que conforter cette image de la Chine, c'est-à-dire une « *Image du gouvernement, [où] le monde des sons est envisagé comme un champ symbolique de l'ensemble du politique et la musique constitue avec les rites le fondement de la légitimité politique* » (2000 – p. 375) L'analyse de Sabine Trébinjac fait écho au discours de Ruò Tán sur Black Kirin :

– Ruò Tán : « *C'est simple je n'aime pas la musique, c'est nul. Et puis il a trop*

utilisé Nankin, il a fait le Massacre de Nankin pour moi c'est un peu trop de la promotion nationaliste du gouvernement chinois. La couverture... visuellement ce n'est pas ce que je préfère, c'est un dessin occidental avec une croix. Je ne veux pas dire que c'est du marketing, ce sont peut-être des trucs que le musicien aime bien, c'est juste ça pour moi. [...] Je ne suis pas méchant car je ne connais pas du tout et je ne sais pas ce qu'il pense. Peut-être que pour le premier morceau du premier album il ne pensait pas marketing, après ça marche bien.

- Tu penses que c'est pour ça qu'il a enregistré des albums en anglais ? »
- Ruò Tán : « *Oui, un peu. En tout cas il veut exprimer comme un Chinois des éléments pas très chinois. C'est un peu chinois pour les Occidentaux. C'est comme le restaurant ici. Nous on est nés en Chine, Li Chao aussi, on peut sentir, on peut savoir ce mélange, c'est naturel. Quand tu écoutes la musique on peut dire directement si c'est naturel, même si la musique n'est pas faite avec beaucoup de talent mais on peut voir s'il fait ce genre de chose comme du Viking Metal avec des mélodies et des paroles qui parlent de la Chine, un peu comme la façon de composer, c'est un peu nul. Ce ne sont pas des choses bien faites, c'est trop pop, pas pop dans le sens de la musique Pop. Tu as plusieurs albums, EPs et c'est toujours la même chose. Il y a beaucoup d'étrangers qui aiment. J'ai vu sur Bandcamp, ils sont très connus.* »

L'utilisation du massacre de Nankin renforce le lien entre la symbolique nationaliste de l'État chinois et la musique qui devient un moyen de promouvoir un « *traditionalisme d'État* » loin du « *folklore local* » cher à Ruò Tán. Lorsque Wai-Chung Ho s'intéresse à la construction d'une mémoire historique et de la création d'une culture « collective », le massacre de Nankin fait partie des événements mis en avant par le gouvernement chinois pour renforcer l'identité nationale chinoise : « *La Chine moderne a utilisé l'idéal de l'identité nationale pour maintenir l'État comme le plus important concept dans l'esprit de son peuple et pour reconstruire une identité culturelle et ethnique collective (Guo, 2004; Harding, 1993; He, 2004; Lee, 2003). Des exemples d'événements externes significatifs comprennent la [...] guerre sino-japonaise de 1937-1945* » qui fait part des « *événements nationaux les plus importants à ce jour.* » (2018 – p. 32). Cet exemple met « *à jour la dimension idéologique des signes [...]. Comme l'explique Stuart Hall, ils « recouvrent la façade de la vie sociale et la rendent catégorisable, intelligible, signifiante » (Hall, 1977). Hall décrit ces codes comme des « cartes du sens » qui sont le produit d'une nécessaire sélection.* » (Dick Hebdige, 1979 – p. 17). Comme le souligne Ruò Tán, Black Kirin a un important succès à l'international ainsi qu'en Chine. Il en

va de même avec Vengeful Spectre qui a cumulé plus de 23 000 vues³⁷² pour son premier album sur la chaîne YouTube spécialisée dans le Black Metal, Black Metal Promotion³⁷³. Le succès de ces groupes « catégorise » le Metal chinois comme ils le pratiquent, car l'utilisation du style GuFeng rend ce Black Metal-là facilement « identifiable » comme étant chinois, sans même utiliser des *artworks* à la symbolique chinoise. Black Kirin va plus loin et utilise clairement une symbolique et une esthétique occidentale avec des touches chinoises sur son album « Nankin Massacre ». Ruò Tán exprimait très clairement que ces touches chinoises étaient des éléments très populaires de la culture musicale chinoise, à l'image de l'Opéra de Pékin qui est :

« l'une des formes les plus anciennes et les plus populaires d'opéra chinois traditionnel, il est souvent considéré comme une partie essentielle de la Chine. Il est enraciné dans le théâtre traditionnel chinois, combinant musique, acrobatie, danse, chant et mime. Lors de l'annonce des jeux olympique de Pékin 2008, les autorités ont proclamé le "rêve centenaire" du peuple chinois, il faisait principalement référence au peuple chinois qui contribue à la reconnaissance universelle de ses réalisations et de ses progrès. Avant les Jeux olympiques de Pékin en 2008, le marché de l'opéra de Pékin s'est développé. » (Wai-Chung Ho, 2018 – p.205/206)

L'exemple de l'utilisation de l'Opéra Pékinois par Black Kirin est la quintessence d'un mélange opportuniste pour Ruò Tán et inadapté pour Li Chao d'autant plus que, comme le souligne Wai-Chungo Ho dans la suite de son analyse de l'Opéra Pékinois, son utilisation n'est pas anodine, puisque « *la conception et l'expression de l'identité culturelle chinoise étaient décrites comme "une métaphore centrale de la représentation théâtrale"* (Yu, 2011, p. 595). ». Wai-Chungo Ho met en lumière le fait que l'Opéra pékinois est une expression artistique et métaphorique de la culture chinoise, et qu'il est « *souvent considéré comme une partie essentielle de la Chine* » mais cette partie « essentielle » de la culture chinoise ne l'est pas pour tous les Chinois. De par son statut de porte-drapeau de la culture chinoise, l'expression

372. Résultat impressionnant pour un groupe chinois qui s'est formé il y a peu et n'a sorti qu'en 2019 sa première démo – puis son premier album en 2020. Comparativement, le dernier EP de Zuriaake présent également sur cette chaîne depuis le 29 juillet 2019 ne comptabilise que 15 489 vues au 20 juillet 2020.

373. Il s'agit d'une chaîne YouTube diffusant uniquement du Black Metal et sous-genres assimilés. Elle comptabilise plus de 180 000 mille abonnés au 20 juillet 2020. De nombreux labels font appel à cette chaîne pour diffuser leurs nouveaux morceaux ou albums dont Northen Silence Productions, Avantgarde Music, Sepulchral Productions ainsi que Pest Productions et de nombreux autres labels renommés dans la scène Black Metal internationale.

de « *l'identité culturelle chinoise* » est avant tout une expression de la culture chinoise Han et de la culture voulue par les dirigeants du pays. Métaphorique ou non, l'expression dans l'Opéra de Pékin n'est pas un endroit de liberté. Il est fortement encadré par les autorités chinoises, qui contrôlent le processus de création et son exécution :

« Dans un effort pour renforcer la culture et l'éducation traditionnelle chinoise le MoE³⁷⁴ a mis en place, un nouveau livre destiné aux élèves du premier cycle du secondaire (de la 7e à la 9e année) il a été compilé par l'association du patrimoine artistique du premier cycle du secondaire et la commission des manuels de l'Opéra de Pékin. En 2015, l'association a coopéré avec la presse éducative populaire pour publier des livres sur le thème de l'opéra de Pékin pour les élèves du secondaire. Ces nouveaux manuels sont les premiers manuels sur l'Opéra de Pékin approuvés par la Chine, et le comité des manuels a également fourni des suggestions et des ressources aux enseignants pour leur enseignement de la musique en classe. » (Wai-Chung Ho, 2018 – p. 206)

Bien que rendant le Metal chinois « signifiant » pour l'auditeur occidental, l'utilisation de l'Opéra de Pékin sous-tend d'importants enjeux politiques et culturels, car les groupes « *découpent une gamme de significations potentielles, offrant l'accès à certaines d'entre elles et en excluant de fait certaines autres.* » (1979 – p. 17). En utilisant l'Opéra pékinois, plus que faire entrer quelque chose de « doux » dans le Metal comme le disait Li Chao, Black Kirin fait entrer la vision nationaliste du gouvernement chinois. Autrement dit, Black Kirin fait entrer le « soft power » dans le Metal et tout le contexte dans lequel cette idée a été créée et ce de manière plus ou moins consciente. L'auditeur – surtout occidental – n'est pas forcément initié à la culture et la politique moderne chinoise, ce qui lui permettrait de saisir la « *gamme de signification potentielles* », ainsi que les significations explicites (musique folklorique) et implicites (utilisation de la musique GuFeng) exposées ou exclues par Black Kirin.

Si l'utilisation d'éléments folkloriques « *découpent une gamme de significations* », l'absence de ces éléments folkloriques en fait tout autant. C'est ce qui s'est passé par exemple avec Ripped to Shred : les auditeurs et chroniqueurs occidentaux n'arrivent pas à trouver d'intérêt à un groupe chinois (ou ici taïwanais inspiré par la sphère culturelle chinoise), si ce dernier ne joue pas un Metal aux éléments folkloriques. Cette apport folklorique chinois n'est alors qu'un ornement exotique, faisait fi de tout l'aspect culturel et politique qu'il revêt ; le groupe chinois qui ne répond pas à cette signification est donc exclu. Il est exclu car il ne fait pas sens à travers les « *cartes du sens* » que se sont construit les auditeurs occidentaux à travers des

374. Acronyme de *Ministry of Education*

groupes qui mélangent systématiquement musique chinoise et Metal. Nous pouvons voir que se limiter aux groupes diffusés par de grands médias façonne notre vision d'une scène, car « *Nous habitons ces cartes mentales de façon tout aussi définitive que nous habitons le monde « réel » : elles nous « pensent » autant que nous les « pensons » nous-mêmes et, en soi, cela est tout à fait « naturel ».* [...] *C'est à travers un tel processus – qui est en quelque sorte un réflexe inévitable de toute vie sociale – que des configurations spécifiques des rapports sociaux et des façons spécifiques d'organiser le monde nous apparaissent dotées d'une aura d'éternité et d'universalité.* » (Dick Hebdige, 1979 – p. 17). Autrement dit, si tel ou tel média reconnu (qui ne parle en général que des groupes connus) parle de ces groupes, c'est qu'ils sont biens, qu'ils sont connus chez eux, qu'ils symbolisent la scène Metal dont ils sont issus donc je peux légitimement penser que leurs spécificités sont « universelles », au sein de leur scène nationale. L'aura « chinoise » qu'ils dégagent doit être la même pour tous les groupes originaires de Chine, comme il existe un Black Metal norvégien (TNBM), un Death Metal mélodique suédois ou un Black Metal américain (USBM) etc. En discriminant uniquement les groupes aux sonorités « folkloriques » et en soulignant leur absence sur les autres groupes pour coller à cette « aura chinoise », comme si elle n'était possible qu'à travers l'utilisation d'éléments folkloriques nationaux, ces médias construisent une image stéréotypée et déconnectée des enjeux stylistiques, politiques, ethniques et même folkloriques qui construisent et font évoluer la scène Metal chinoise.

• PARLE CHINOIS OU MEURT³⁷⁵ : LA LANGUE

La pratique de certains groupes participe à cette stéréotypisation qui limite à seulement quelques éléments les groupes de Metal chinois. La sortie d'une version anglaise et chinoise pour les albums de Black Kirin fragilise l'« ancrage national » du groupe, car même si les acteurs sont unanimes quand au fait que l'on « ressent » la facette chinoise même quand le groupe chante en anglais, pour Ruò Tán ce ressenti vient du fait qu'ils sont eux-même chinois. En revanche, cela ne sera pas ressenti comme étant chinois pour un auditeur occidental qui sans instrumentation ou langues locales/nationales ne verra pas ce Metal comme chinois car appréhendé, pensé différemment par des musiciens chinois ; contrairement au Black Metal japonais qui a réussi à imposer son style de Black Metal comme unique, au travers d'une esthétique sonore et visuelle singulière, tout en gardant les codes du Black Metal mais en se les réappropriant et en s'intégrant ainsi à la scène Black Metal mondiale³⁷⁶. C'est

375. Traduction du nom du groupe de Grind / Hardcore chinois, Speak Chinese or Die.

376. L'influence du Black Metal à la japonaise (illustré par Sabbath et Abigail notamment) dépasse la simple scène nationale. C'est le cas avec Hellfire en Chine directement influencé par Sabbath ou encore Goat Rider, groupe de Black metal aux influences Speed Metal et Punk qui sort le 31 mars 2021 son album « Tsundere »

également ce que souligne Meng Tze Chu en prenant pour exemple Chthonic qui à partir de 2002 a commencé à sortir ses albums en version taïwanaise et en version anglaise, autrement dit une version chantée en anglais pour le marché mondial et une pour l'Asie. La conséquence de cette démarche est que :

« Cela fragilise l'ancrage national du groupe, puisque, exception faite des éléments visuels, on ne retrouve pas à l'écoute les sonorités de la langue locale. Les musiciens de Chthonic essaient bien d'ajouter des matériaux musicaux locaux dans leurs œuvres, tels que l'er-hu (l'instrument à cordes frottées) qui s'intègre dans la composition générale du groupe aux côtés de la guitare, de la guitare basse, de la batterie et du synthétiseur. Pourtant, mis à part le timbre de l'er-hu et la mélodie pentatonique qui apparaît au début de Guard The Isle Eternally (le dernier morceau du 9th Emphyrean), la musique de Chthonic s'appuie finalement assez peu sur des traits musicaux spécifiquement Taïwanais. » (2006 – p. 69)

Il faut donc savoir que Chthonic est taïwanais pour l'assimiler à Taïwan ; de la même manière, le fait que Ruò Tán ne considère pas la musique de Black Kirin comme étant réellement chinoise vient aussi de sa connaissance de la musique chinoise et du Metal.

Black Kirin va plus loin pour s'adapter à un public occidental. Là où Chthonic fait des modifications mineures – traduisant les textes, le titre de l'album et les morceaux sur la pochette – Black Kirin sur ses deux albums « Nankin Massacre » et « National Trauma » change l'*artwork*, traduit les morceaux et change aussi une partie des paroles des morceaux. C'est le cas sur le quatrième titre de « Nankin Massacre », "金陵祭貳之恶业" traduit en anglais par "Lament for Nanjing II : The Karma" alors que les premiers caractères du nom chinois 金陵祭 (pinyin : Jīnlíng jì) font explicitement référence à la ville de Jinling dans la région de Nanjing, connue pour son temple confucianiste détruit par les japonais pendant la guerre et le festival des lanternes de Jinling. La ville a été occupée par les troupes impériales japonaises en 1937 lorsqu'ils occupaient la région de Nanjing. Un élément important à souligner, dans la traduction, la référence à Huáng Dì, l'Empereur Jaune « 轩辕 », figure centrale de la culture Han n'est plus présente, lorsque le groupe appelle à sacrifier son sang « 荐血 » en sous-entendant que c'est pour le bien de la nation ou du pays³⁷⁷. Restons sur le morceau "Lament for Nanjing II : The Karma" : on peut constater avant même de se plonger

avec une pochette à l'esthétique japonaise et Black metal représentant un samouraï aux tatouages de yakuza qui sacrifie un bouc.

377. Dans les paroles « 轩辕无处荐血 ».

dans la lecture des paroles une différence de structure dans les textes. Dans la version chinoise, le titre est structuré de la façon suivante : une strophe de trois vers, une de quatre vers, une de trois, puis quatre, trois strophes de trois vers, une phrase, une strophe de deux puis une dernière phrase. Alors que dans la version anglaise, bien que débutant de manière identique, à partir de l'enchaînement des trois strophes il n'y a pas de phrases uniques ni de strophes de deux vers, nous avons à la place : une strophe de quatre, de deux, puis de quatre ; avec une répétition de deux passages que l'on ne retrouve pas dans la version chinoise. Alors que la rythmique du texte anglais est bien différent, l'expérience de l'écoute n'est plus la même. Sabine Trebinjac explique :

« Dans tous les cas de figure, une constante doit être relevée, à savoir que les paroles originales sont changées pour laisser place à un texte de circonstance. Quand à la partie strictement musicale, on constate que la réécriture implique un taux plus ou moins élevé de variations ; quelques mélodies sont laissées intactes et d'autres sont transformées. Les changements qui interviennent dans la réécriture peuvent être motivés par des affaires de goût, cependant une trop grande place ne doit pas leur être accordée. » (2000 – p. 86)

Si on peut voir dans le changement du rythme des paroles une adaptation de la musicalité de la langue à la musique de base comme une variation pour rendre le morceau plus fluide, les références à la culture chinoise et au nationalisme « *sont changées pour laisser place à un texte de circonstance* », à un texte qui plaira plus à un public occidental, qui montrera une image romancée qui fait écho à l'idéologie du *soft power* chinois. La référence à Huáng Dì, l'Empereur Jaune « 轩辕 » figure importante de la culture Han et du nationalisme chinois n'est plus là, le sacrifice présent dans le texte original et la traduction anglaise ne revêt plus cet aspect nationaliste du sacrifice pour la mère patrie. Il n'y a plus de référence directe – à l'exception du titre – à l'histoire et/ou à la culture chinoise. Le morceau devient une lamentation poétique, sans ancrage culturel chinois. Sans éléments faisant référence à l'histoire et à la culture chinoise les paroles deviennent « universelles » et donc valables pour tous les pays, toutes les guerres.

*« Usée et en ruines, comment cela pourrait-il être ma patrie bien-aimée
Les réfugiés meurent de faim, hurlent au-dessus les volatiles affamés
Abandonnés les châteaux et les hameaux brisés sombrent dans une douloureuse
dépression*

*Assoiffées de sang les bêtes sanguinaires cherchent de la chair, les gens terrifiés
hurlent*

*Des agresseurs se rassemblent, tels des guêpes, des soldats se précipitant comme
un gang frénétique*

*Pourquoi devons-nous nous massacrer, tout en partageant une ascendance
commune*

*Cela me refroidit le cœur et l'âme, comment puis-je tuer mes ennemis avec mon
arme*

*Des enfants se font tuer par leurs parents affamés, des cris désespérés s'élèvent
de la route abandonnée*

*Les gens meurent de faim et de maladie, la crête décharnée est devenue une
fosse commune*

Le soleil et la lune sont une maladie, la lumière est devenue une ombre sombre

Bougies scintillantes dans la tempête de sang

Esprits hantant les bois morts

Brouillard brumeux voilant l'étoile du nord

Mon âme erre dans l'atmosphère nocturne³⁷⁸

État ruiné, peuple détruit, mais où est notre héros

Que l'on puisse entendre la légende dans les tertres herbeux

Je veux servir ma patrie, mais je ne sais pas où aller

Usée et en ruines, comment cela pourrait-il être ma patrie bien-aimée

Les réfugiés meurent de faim, hurlent au-dessus les volatiles affamés

*Abandonnés les châteaux et les hameaux brisés sombrent dans une douloureuse
dépression*

*Des enfants se font tuer par leurs parents affamés, des cris désespérés s'élèvent
de la route abandonnée*

378. Dans le livret de la version anglaise les deux premiers et les deux derniers vers sont ensemble sur une même ligne. Mais la version chinoise sépare bien les phrases, et les phrases anglaises commencent toutes deux par une majuscule « Candles flickering in the bloody storm Spirits haunting the deaden woods | Misty fog veiling the northern star My Soul is wandering in this nocturnal mood ». C'est pour cela que j'ai choisi de bien les différencier dans la traduction à l'instar de la version chinoise car cela semble être plus une erreur de mise en page.

Les gens meurent de faim et de maladie, la crête décharnée est devenue une fosse commune

Le soleil et la lune sont une maladie, la lumière est devenue une ombre sombre

Les intellectuels sont totalement inutiles, ils préfèrent juste l'honneur à la vie

Le commun des mortels partent en exil avec leurs familles, se précipitant désespérément pour se cacher

L'implacable général s'empare de la ville avec sa terrible armée

Les plus faibles sont les femmes et les enfants, condamnés à mourir

Oh! Même dans l'au-delà, nous devons continuer à nous battre!

Avec l'héroïsme qui s'élève, les mains du guerrier ne seront jamais fatiguées!

Mon âme se réveille, pour libérer mes compatriotes, pour briser l'enfer

Avec l'antique esprit de l'univers, sur cette terre humaine chaotique il y aura des héros

Pour faire revivre la puissance de la nation³⁷⁹ et la rendre à jamais invincible

Pour toujours et à jamais, ma patrie, je veux être ton fils »³⁸⁰

- Morceau : "Lament for Nanjing II: The Karma" de l'album « Nanking Massacre », 2017.

Dans le morceau les seules références à la Chine sont dans le titre, mais restent encore une fois limitées puisque si Nanjing est cité, il n'y a aucune référence au massacre perpétré par les japonais dans la ville. Le second, Karma, bien que faisant référence à la religion bouddhiste, répandue en Chine, est un terme tombé dans le langage courant ; qui n'a pas entendu lorsqu'un problème lui arrive après une « mauvaise » action « *c'est le karma* ». Puis, lorsque l'on se plonge dans les ruines dépeintes par les paroles, dans ces paysages désolés par la guerre rien n'évoque précisément la bataille de Nankin, ou encore la Chine ou le Japon. Black Kirin évoque les stigmates des batailles, de la guerre, mais ces stigmates sont universels, toutes les guerres engendrent la destruction, la famine et la maladie. Puis, l'élan patriotique et héroïque du guerrier, qui s'élève contre l'ennemi... Chaque strophe, chaque élément mobilisé par Black Kirin pour sa lamentation pour Nankin relèvent du sens commun : la guerre, c'est la mort, la

379. Dans le texte d'origine en anglais, « To revive the central country... » peut-être une référence indirecte à « middle empire », un des noms de la Chine.

380. Traduction faite à partir du livret anglais de l'album « Nanking Massacre » sorti en 2017. La traduction anglaise est de Lu (Vergissmeinnicht, Heartless, Mandarava).

destruction mais aussi des héros et ce quel que soit le pays ainsi que la période historique. Comme souligné par Meng Tze Chu, il est évident que les versions anglaises font perdre en ancrage local, mais ces versions sont en général destinées à un public non-local, le public local ayant accès à la version « chinoise ». C'est le cas avec l'album de Chthonic « Battlefields of Asura » 政治³⁸¹ qui à sa sortie était disponible dans le magasin Indie Music, en version chinoise et anglaise. Chthonic ne perd pas réellement en ancrage local car les albums en « *langue locale* » sont facilement disponibles pour le public taïwanais³⁸² et même chinois. Les versions anglaises et « locales » pour Chthonic et Black Kirin n'ont pas les mêmes enjeux qu'au niveau local : alors que les premiers cherchent à rendre leurs discours universels quitte à sacrifier l'usage du taïwanais, les seconds renvoient une image plus lisse, certes aussi plus universelle car sans références chinoises mais où le message n'est plus le même entre les deux versions. C'est ce qui fait dire à Ruò Tán lorsque l'on parlait de la version acoustique du morceau "Defenders of Bú-Tik Palace" 元千歲-暮沉武德殿³⁸³ que :

« ça c'est un bon exemple d'une fusion entre la culture traditionnelle et le folk contemporain, qu'on l'appelle taïwanais ou chinois ou encore japonais – l'influence est évidente. À part dans ces mélanges, on peut trouver aussi la culture traditionnelle chinoise à Taïwan, beaucoup mieux conservée qu'en Chine, mainland – ah la langue, l'esthétique, tout... et Chthonic je trouve ils sont true, même si ils sont très mainstream, leurs valeurs, c'est cohérent avec leur musique. »

Car pour lui même si :

« Taïwan c'est petit, ça se développe, le cinéma, le Metal petit à petit. Taïwan ça a été colonisé par les Chinois y a longtemps, peut-être trois cents ans, puis les Hollandais, les Japonais, les Américains. Il y a une culture vraiment mélangée, à la base de tout ça il y a une culture, une identité propre, c'est rare, très important. Après pour les Chinois on peut trouver une culture traditionnelle

381. Le titre chinois de l'album 政治 (pinyin : Zhèngzhì) se traduit par en français par politiques où règles politiques si nous séparons les deux caractères 政 (zhèng) qui signifie à lui seul politique. 治 (zhì) signifie règle, la combinaison des deux englobe le politique, tout ce qui est affaire de politique contrairement à 政 (zhèng) que l'on pourrait péjorativement appeler la « politique politicienne ».

382. Lors d'un passage à Taïwan j'ai été chez de nombreux disquaires et tous avaient au moins deux ou trois albums de Chthonic en version taïwanaise.

383. Extrait de l'album « Bú-Tik » 武德 sorti en 2013. La version acoustique est sortie en 2014 sur « Timeless Sentence » 失竊千年 un album entièrement acoustique composé de morceaux tirés de « Takasago Army » et « Bú-Tik ».

avec la langue, comment les gens parlent, les gestes, mais je m'éloigne du sujet peut-être. En Chine c'est tendu le sujet de Taïwan, on dit « Mainland » pour éviter ça. »

Le discours de Ruò Tán nous éclaire sur les valeurs des deux groupes et comment celles-ci influencent l'identité « locale » du groupe. Alors que les deux groupes sont ouvertement *mainstream* dans leur musique Chthonic, est resté fidèle à ses valeurs même en chantant en anglais, alors que pour Black Kirin le passage à l'anglais est un moyen d'édulcorer « *la promotion nationaliste du gouvernement chinois* » qui imprègne ses textes en chinois.

• L'IMPACT POLITIQUE, PARLER « LOCAL », PARLER DU « LOCAL »

Cet impact politique nationaliste touche particulièrement Ruò Tán et Li Chao qui de par leur expérience artistique et leur vie personnelle ont développé une critique du gouvernement chinois :

« tu peux imaginer que c'est vraiment difficile de faire un groupe en Chine et de continuer cette passion. [...] Même avec tous ces contrôles y a des choses qui se développent, tu ne peux pas contrôler 100% et puis il y a plein de musiciens qui sont pas contre le gouvernement, ils s'en foutent. Il y a des groupes qui parlent politique, il y a des groupes qui ne parlent pas de politique. »

Ruò Tán est conscient que de nombreux groupes cherchent simplement à développer leur imaginaire, leur musique. D'autres groupes comme Bliss-Illusion fuient délibérément toute référence à la politique dans leur musique, comme je le constate lorsque je demande à Wang si le terme « sang rouge » dans un de leur morceau "Naraka" est une référence au communisme et qu'il me répond sur le ton de l'humour : « *Le jour où Dryad met de la politique dans Bliss-Illusion je le tue !* ». Ne pas mettre de politique dans sa musique ne veut pas dire qu'il n'y a pas de conscience politique ou qu'il n'y a pas d'impact politique, c'est ce que souligne Howard S. Becker, l'État et donc sa politique « *joue fatalement un certain rôle dans la réalisation d'œuvre d'art* » (1988 – p. 178) mais aussi son expression. C'est ce qui s'est passé lorsqu'un jour, chose rare, je vois Dryad énervé avant, pendant et après le concert. D'un naturel calme et apaisé, je l'ai vu souvent mélancolique, rêveur mais je ne l'avais jamais vu énervé. Je m'en inquiète lors du concert et il me dit que ça va passer, quelques jours après je le retrouve avec Wang et des amis à son studio et je lui demande ce qui s'est passé :

« On était vraiment embarrassé, je suis très émotif et là c'était pas à cause de quelque chose en particulier mais c'était plutôt envers moi-même, je ne sais pas pourquoi c'était un ensemble. Tu sais j'aime la liberté, c'est ce qui me tiens le plus à cœur et depuis toujours, la liberté, juste la liberté. Je veux juste me contrôler moi, en général ça va même si ce n'est pas génial. J'aime la liberté, en général c'est ok. C'est une question compliqué ! »³⁸⁴

De par son existence même et les lois qu'il impose l'État *« influe aussi sur le travail et la production des artistes en intervenant directement [ou non] dans leurs activités. Cette intervention peut prendre des formes diverses : le soutien officiel, la censure ou la répression. Là, l'État défend ses propres intérêts. »* (Howard S. Becker, 1988 – p. 192). Nous pouvons constater que la censure par exemple est plus une intervention passive de l'État même si elle peut être active ; l'auto-censure ou la pression qu'elle exerce par sa simple existence peut influencer négativement la pensée d'artiste comme Dryad ou Li Chao. Ruò Tán exprime très bien cette idée qu'un projet peut être politique sans parler de politique :

« Oui, je pense que Li Chao est encore plus contre que moi. Mais Zaliva-D c'est déjà un projet qui est politique en soi. En ce moment il y a des émissions de télé comme The Voice avec des musiciens électro, techno, dub etc.. de tous les styles, le créateur de cette émission m'a contacté alors que je ne suis pas vraiment électro et un mec de cette chaîne a contacté Li Chao aussi. J'ai un ami qui fait du dub et qui a gagné car il mélange des chansons nostalgiques avec des sons dub vraiment très gais. Il a un autre projet beaucoup plus étrange et expérimental. Dans ce genre de chaînes tu as aussi du Hip-Hop, mais ces grandes chaînes même si elles ne sont pas politiques prennent sous leurs ailes la musique, le Hip-Hop pour moi c'est compliqué mais là ils chantent des trucs très positifs, pour moi c'est absurde. Il n'y a pas que le gouvernement, toutes ces chaînes-là observent les jeunes, ce qu'ils aiment, ils utilisent les icônes qu'ils aiment. »

Howard S. Becker explique que dans ce genre de situation : *« L'État agit ainsi parce qu'il a lui aussi des intérêts à défendre. Lesquels, en l'occurrence, se situent du côté de la sauvegarde de l'ordre public (les arts étant censés contribuer à le renforcer ou à le*

384. Nous reviendrons plus en détails sur cet événement dans le chapitre VI notamment au travers de l'impact d'un tel discours venant Dryad vis-à-vis du « monde » qu'il s'est construit.

renverser), du rayonnement de la culture nationale (considérée comme un bien en soi et un ciment de l'unité nationale : « notre patrimoine ») et du prestige international du pays. » (1988 – p. 192). L'important succès de Black Kirin en Chine comme à l'étranger en fait une icône du Metal chinois (tout comme Vengeful Spectre), leur vision idéale de la Chine et de sa culture participe à ce « rayonnement de la culture nationale », à ce « patrimoine » chinois, et au « prestige international du pays ». C'est pour cela que Ruò Tán parle de « promotion nationaliste du gouvernement chinois ».

Face à cet interventionnisme et cette vision presque orwellienne de la culture, Ruò Tán souligne que la création peut s'épanouir à l'ombre de la censure :

« Après les choses négatives peuvent devenir des choses positives. Avoir toutes ces censures, les sentiments de l'artiste ce n'est pas la même chose. Après le développement économique, je pense qu'il y aura plus de musique, de culture qui viendra des autres régions, car chaque région a sa propre culture mais elles ne sont pas encore développées économiquement après elles pourront accéder à plus de musique, plus de moyens. C'est sûr, il y a des jeunes qui veulent créer de la musique, pas que Metal, avec leur propre identité. Peut-être que ça réglera des problèmes. »

Alors que Li Chao disait que Pékin n'était pas une ville d'art, Ruò Tán voit dans les différentes régions un moyen de s'épanouir culturellement et artistiquement, l'existence et l'écho local et international de Nine Treasures et de la scène Folk Metal mongol semblent leur donner raison.

Il a été souvent question depuis le début de ce travail de la culture mongole. Celle-ci a une place singulière car de toutes les minorités ethniques de la Chine c'est la seule qui se trouve être aussi étendue, puisque sa sphère culturelle s'étend de la Turquie au Kirghizstan, en passant par la Russie. Bien que cette ethnie soit minoritaire en Chine, les Mongols ont tout de même un pays, la Mongolie. Cela peut sembler évident, mais cela permet de souligner que l'ethnie mongole en Chine est la seule à avoir un pays à elle ; la région chinoise de la Mongolie-Extérieure fait donc partie de la sphère culturelle mongole mais est dépendante politiquement de Pékin. La culture mongole de par son histoire occupe une position unique dans les ethnies minoritaires chinoises, comme nous le conte Yang Yu :

« Il y a de nombreuses années, le pays s'est séparé. C'est un peuple nomade,

avec un style de vie nomade. Le côté chinois a développé l'agriculture et s'est sédentarisé. Ce sont pour moi les principales différences. Ensuite le langage est différent, ce sont vraiment deux langues spécifiques, la logique qui va avec ces langues est très différente. Les valeurs de ces deux cultures sont différentes aussi. Ils ont tous les deux de longues histoires et se sont rencontrés souvent. La religion est différente, le bouddhisme, quoi d'autre... la structure sociale est vraiment différente aussi et du coup les valeurs sociales aussi. Les chinois Han ont une vie plus intense, une vie publique plus importante aussi. Ils ont une structure sociale très forte, la famille a une importante influence dans la société. Les Mongols ont gardé une vie sociale nomade. Ils n'ont pas d'intérêts pour les structures urbaines, mais ils ont des structures sociales fortes, les personnes accordent beaucoup d'importance aux valeurs anciennes, qu'elles soient collectives ou non. On comprend que les classes, les clans et les positions dans les familles, amènent des responsabilités vis-à-vis de la famille, du clan. Ça vient aussi des traditions russes, et je pense que ça a eu une influence profonde. Alors que les hans ont une structure sociale urbaine vraiment différente. Les valeurs familiales sont relatives à ces différences. Regarde par exemple quand tu compares les langues qu'ils utilisent quand ils appellent les personnes plus jeunes, comment ils se comportent. Les Han sont moins subtils, alors que les Mongols et les Japonais et les Coréens font sentir qu'ils sont comme une même famille car ils ont la même langue. Ils ont construit d'autres séparations nettes entre les plus jeunes et les anciens. Aussi si tu es une femme ou non, tu peux choisir différents métiers, et tu seras nommé à un poste particulier en fonction de ça. C'est profondément ancré dans la culture et les autres personnes comprennent. Ça influence la façon de parler, les mongols sont plus compliqués que les hans. Les hans ont vraiment simplifié leur vie et les Chinois qui avaient de profondes traditions, les hans y ont imposé les valeurs de la gauche (ndlr Communiste). Les Mongols ont eu des événements assez similaires mais à cause de leur organisation non-urbaine la majorité a gardé un style de vie semblable à ce qu'il était des années en arrière. Avec la même vie, les mêmes valeurs. C'est vraiment dur de tout changer. La vie moderne occidentale ne les a pas touchés pour ces raisons. Par exemple dans les années 60 les Chinois ont changé de façon radicale avec la révolution culturelle, ça a été le début d'une grande destruction, d'un abandon, de coupure et pour la partie mongole c'est plus dur d'atteindre toute la population, il y a juste la propagande. La propagande est plus politique, elle n'a pas beaucoup

d'influence sur les aspects sociaux. La Mongolie s'est séparée, il y a la république de Mongolie et la Mongolie intérieure, ce sont deux parties. La Mongolie intérieure n'est pas mongole, la Mongolie intérieure est chinoise. Les Mongols qui vivent en Chine, en Mongolie intérieure disent qu'ils sont les vrais Mongols, spécialement dans la partie est, là où est né Genghis Khan³⁸⁵ à Delüün-Boldak. C'est là qu'a plus ou moins démarré le voyage de Genghis Khan et son influence. Au début les Mongols n'étaient pas organisés, ils avaient une culture, des valeurs et une langue similaire mais il y avait de vastes distances entre eux, et cela depuis toujours. C'est pendant cette période que les origines des Mongols se sont construites alors que les gens étaient encore éparpillés, c'est dur maintenant de dire qui sont les ancêtres des Mongols, c'est vraiment avec Genghis Khan que leur culture a commencé à s'étendre. Avant il n'y avait que des similitudes, ils n'étaient pas unifiés, ils ne s'appelaient même pas Mongols. C'est au début de son voyage qu'ils ont pris ce nom. Avant les tribus existaient et coexistaient entre elles, ça a été une grosse perte lors de l'unité, ils ont perdu une partie de leur histoire. C'est assez similaire pour la partie chinoise quand on regarde leur histoire avant, il y a deux cent ans avant les hans, avant leur dynastie. Mais pour les mongols depuis l'arrivée au pouvoir de Genghis Khan et toutes ces conquêtes, avant d'inclure tous les mongols, ils avaient tous un passé différent maintenant ils ont un autre problème, les chinois, les nouveaux chinois ont une politique vraiment agressive. Ils poussent les idées politiques pour qu'elles unifient les langues avec le mandarin car il y a beaucoup de mongols qui ne parlent et n'écrivent pas le mandarin et utilisent encore le mongol pour parler et écrire. Beaucoup de jeunes ont un style de vie semi-urbain et n'ont plus un pur style nomade. Ils vont à l'école, et beaucoup d'écoles font leurs cours dans le style des Hans et en mandarin, pas en mongol. Les écoles essaient de supprimer la langue mongole quand ils enseignent. Le mandarin est partout, à la télévision évidemment, même à la télévision mongole il y en a de moins en moins. Il y a des jeunes, ils parlent uniquement mandarin et ils ne parlent plus mongol maintenant. C'est vraiment avec ce qui s'est passé dans les années 80/90, maintenant la jeune génération a perdu sa langue, mais ils ont aussi perdu bien plus. Ce sont juste des Chinois avec des origines mongoles. Ils sont une minorité dissidente avec des idées mongoles ou même

385. Ici, Yang Yu ne fait pas référence à la naissance dans le sens venir à la vie. Genghis Khan s'appelait à l'origine Temüjin, il est entre 1155 et 1162 dans la confédération mongole de Khamag Mongol. C'est en 1206 qu'il reçoit le titre Khagan, le khan des khans et que Temüjin devient Genghis Khan. Yang Yu fait donc référence à cette naissance symbolique (et légendaire) de Temüjin en khan des khans, c'est-à-dire en Genghis Khan.

tibétaines et nord-coréennes. Il y a des gens qui se rappellent grâce à leurs parents, mais ils sont une minorité par apport aux hans. Il y a très peu de gens qui ont une façon de penser différente de la majorité... »

Si j'ai délibérément choisi de laisser l'ensemble de ce récit, c'est qu'à travers celui-ci le manager de Nine Treasure aborde avec une rigueur historique – sans oublier l'intensité, l'amour qu'il a de cette culture difficile à retranscrire par les mots, à part en laissant son récit parler pour lui – les différences culturelles entre hans et mongols. Il rend saillants, à travers l'expression de la culture mongole dans le Metal, les enjeux identitaires, politiques et ethniques qui existent.

Nine Treasures fait parti avec Tengger Cavalry et Ego Fall des groupes pionniers en matière de Metal que l'on peut qualifier de mongol, tous genres confondus. Autrement dit ce sont des groupes dont l'inspiration pour les visuels, la musique et les paroles viennent principalement de la culture mongole ; contrairement à Voodoo Kungfu qui, bien que possédant des morceaux s'inspirant de la culture et de la musique mongole n'en a pas fait son inspiration principale, même si c'est le premier groupe à en user dans sa musique. Moins extrême que Tengger Cavalry et moins Metalcore que Ego Fall, Nine Treasures joue tout autant de ses inspirations Metal que Rock. Depuis 2010, date de sa création et son premier album « Arvan Ald Guulin Hunshoor »³⁸⁶ 十丈铜嘴, la musique de Nine Treasures s'est considérablement calmée³⁸⁷. Pour leur manager Yang Yu c'est le début d'un nouveau style :

« Nine Treasures quand j'ai commencé à travailler avec eux c'était du sang neuf. [...] Il faut cristalliser le meilleur de chaque groupe pour les professionnaliser, mais avec chaque groupe c'est différent. Par exemple avec Nine Treasures ça va devenir des pop stars, ils font de moins en moins de Metal. Ils vont continuer à mettre des éléments folk mongols mais ils vont faire du pop-rock. Ça va être un nouveau style. »

Après le « sang neuf » du Folk Metal mongol, Nine Treasures cherche à étendre, à continuer à populariser la culture mongole avec « des éléments folk mongols ». La brutalité et la colère du Metal a laissé place aux contes, aux histoires, aux légendes, loin de l'imaginaire guerrier

386. L'album s'écrit en pinyin « Shí zhàng tóng zuǐ » et peut se traduire par bouche de cuivre de dix pieds (la mesure de longueur). Le nom de l'album illustre littéralement la pochette qui représente une bouche de cuivre avec des crocs sur ce qui semble être une porte, de palais ou de temple.

387. Le premier album est d'ailleurs signé sur le label Mort Productions, spécialisé dans le Death Metal et le Black Metal.

hérité de Gengis Khan. Son inspiration, Nine Treasures la tire de :

« La mère du chanteur, Askhan, [qui] a collecté beaucoup de contes traditionnels, de légendes, de chansons. Mais des textes de chansons pas vraiment la musique. Elle a une collection de textes fantastiques, de sagas et beaucoup de textes symboliques dans la tradition des contes. Askhan utilise ces collections, il les lit et les utilise pour ses morceaux. Il modernise les textes pour que ça aille avec la musique plus moderne qu'il utilise mais aussi pour que ça aille avec les instruments traditionnels et leurs mélodies, celles qu'il crée. C'est ce qu'il veut exprimer avec ses textes. »

Cette façon de transmettre la culture mongole fait écho à la réflexion de Laurent Legrain qui expose le fait que :

« ... les Mongols n'ont pas attendu la glose socialiste et ses avatars actuels pour concevoir la transmission comme le phénomène qui rend la persistance possible et qui s'inscrit dans un mouvement à sens unique : les aînés (ou même les prédécesseurs) transmettent à la génération suivante une forme, un comportement, une valeur. C'est à eux d'en faire passer la substance et de les rendre indispensables à leurs successeurs. » (2014 – p. 22)

Dans Nine Treasures, Askhan « rend la persistance possible » des contes traditionnels, des légendes en puisant « la substance » de ces derniers au sein de l'importante collection de textes de sa mère qu'ils soient fantastiques, symboliques ou qu'il s'agisse de contes traditionnels ou de sagas. Sa mère l'a précédé dans cette transmission, c'est à lui maintenant, Askhan, de transmettre les valeurs de ces contes, sous une autre forme, celle du Metal. Cette transmission à sens unique, on la retrouve également dans les liens, ou plutôt les non-liens qu'entretient Li Nan avec ses musiciens sessions et particulièrement Chao Luomeng et Nature Ganganbaigal respectivement créateur d'Ego Fall et de Tengger Cavalry . Lorsque je parle de ces groupes à Li Nan, dont les musiciens ont fait les armes au sein de Voodoo Kungfu il me dit :

« Je n'écoute aucun groupe de Metal chinois après la première génération. Tous les groupes – et il y en a d'autres – que tu as mentionnés sont liés à mon groupe. Les leaders de ces groupes ont tous joué pour moi avant de commencer. Mais comment dire... je ne les reconnais pas comme des groupes de Rock ou de

Metal. Ce que je sais, c'est qu'ils se sont tous revendiqués comme des groupes de Metal mongols et qu'ils ignoraient la Chine. Je sais que cela semble plus cool, même certains d'entre eux ne sont pas du tout mongols. Je ne leur dis pas de choses négatives. Mais je peux dire que je n'aime pas leur musique. »

En ce qui concerne Li Nan, ce ne sont pas de vrais groupes de Metal car pour lui les groupes de Metal et de Rock ont des responsabilités sociales, notamment celle d'être honnête, et ignorer la Chine lorsque l'on revendique faire du Metal mongol n'est pas honnête. Car, comme l'a exposé Yang Yu, ces deux cultures sont étroitement liées par l'histoire. Au travers du discours de Li Nan on comprend que ces musiciens qui ont pourtant joué pour lui n'ont pas saisi « la substance » qui fait de Voodoo Kungfu un groupe de Metal et surtout un groupe de Metal engagé et pas seulement un groupe de « Folk Metal ». Pour lui, ils ont favorisé l'imaginaire « cool » de la culture mongole au détriment des messages politiques et culturels qu'il intègre à sa musique. Ces mêmes musiciens qui renient selon lui leurs origines chinoises au lieu de prendre leur responsabilités vis-à-vis des minorités culturelles :

« Chaque chanson a un thème. Pour moi, si tu ne prends pas tes responsabilités sociales, tu n'es pas qualifié pour faire du rock. En tant que Chinois Han, cela m'a aidé à combiner différents contextes culturels. Par exemple, la chanson Tibet traite des deux cents tibétains qui depuis 2008 se sont sacrifiés, immolés pour protester contre le gouvernement chinois. Quelqu'un doit en parler (malheureusement je suis le seul à le faire et j'en suis fier). L'événement lui-même est assez brutal pour ma musique, et il me donne l'opportunité d'ajouter de la musique et un instrument tibétain unique dans ma chanson, même si je ne suis pas tibétain. »

Li Nan ne voit pas de problème à utiliser des instruments folkloriques non-hans, à parler des sous-cultures chinoises en tant que han puisque c'est ce qu'il fait dans son titre "Tibet" 西藏 ou "Mongol". Le problème vient du fait que certains groupes se revendiquent mongols en oubliant la Chine alors qu'ils sont eux mêmes chinois, ils se réapproprient la culture mongole sans dire qu'ils sont hans, donc sans prendre leur « responsabilités sociales » vis-à-vis de la culture mongole. Les enjeux sociaux-politiques entre la Chine et la culture mongole sont alors occultés au profit d'une esthétique mongole « cool » ; pour Li Nan, ce sont les combats sociaux qui doivent persister et non pas les histoires de combats. Les enjeux politiques, sociaux et culturels de ses combats n'appartiennent pas, pour le créateur de Voodoo Kungfu, au passé.

Pourtant, même si ce dernier ne les reconnaît pas en tant que groupe de Rock et de Metal, il a tout de même transmis une forme, une expérience comme cela a été le cas pour Nature qui, lorsqu'il revient sur son passage au sein de Voodoo Kungfu, en tire du positif :

« J'ai pu accumuler beaucoup d'expérience scénique et c'était vraiment génial de jouer avec eux. Après j'ai commencé Tengger Cavalry car je voulais écrire mes propres morceaux. »

La forme d'un Metal au style mongol a été transmise à Nature lors de son expérience au sein de Voodoo Kungfu. Pour Li Nan, la substance de Voodoo Kungfu n'était pas là, mais pour l'affect de Nature c'est cette substance mongole qui est devenue indispensable à sa vie. Au point qu'il changera de nom, passant de Tianran Zhang à Nature Ganganbaigal :

« j'ai eu mon nom grâce à mon professeur de morin khuur; il signifie « Sublime Nature ». Petit retour historique, sous la Dynastie Yuan le peuple mongol s'est déployé à travers le Nord de la Chine, il s'est installé et s'est mélangé à la population locale. La province d'origine de ma famille est un exemple typique du peuplement mongol, ils ne sont jamais retournés dans les plaines. Plus important encore, j'ai toujours eu un lien fort avec la musique mongole, sa culture ou ses traditions, j'ai juste senti que quelque chose de profondément enfoui dans mon cœur s'était déclenché. La Mongolie-Intérieure et la Mongolie constituaient auparavant le même territoire, et les personnes qui vivent en Mongolie-Intérieure essaient de conserver leur propre culture et leurs traditions. C'est un territoire magnifique, les habitants sont de plus très chaleureux. Pourtant le peuple chinois exploite les mines et développe des villes sur les vastes plaines qui détruisent et blessent également les populations mongoles qui y vivent. »

Son nouveau nom est un moyen de retisser des liens avec la culture d'origine de sa famille mais aussi avec la nature. Son déclenchement a été radical, puisque lorsqu'il parle – et contrairement à Li Nan – il ne s'intègre pas au « peuple chinois » quand bien même l'événement dont il parle et qui semble être le début de la sédentarisation de sa famille remonte à plusieurs siècles puisque la dynastie Yuan, est une dynastie mongole qui a régné sur la Chine de 1279 à 1368³⁸⁸. La famille de Nature s'est donc installée depuis, si ce n'est des

388. Elle a été fondée par Kubilai Khan, un chef de clan Bordjiguines, un clan dont était également originaire Gengis Khan. Cette dynastie est également connue sous le nom de « Grand Yuan », elle a précédé la dynastie Ming.

siècles, plusieurs générations, adoptant un style de vie han et se mélangeant à la population locale chinoise puisqu'à l'origine son nom était Tianran Zhang, un nom à consonance Han. Le fait que Nature se revendique comme mongol alors que ses origines sont aussi lointaines n'étonnerait pas Laurent Legrain qui a observé chez les Darhad de Mongolie une proportion à se focaliser sur la « substance » et non pas la forme :

« Cet attrait pour ce qui persiste (Berliner 2010) se double souvent d'une capacité à déceler des continuités là où, pour ma part, je n'entends que bouleversements et transformations. » (2014 – p. 21)

Nature l'exprime très bien, ce qui est le plus important c'est ce « *lien fort avec la musique mongole, sa culture ou ses traditions* », cette « substance » mongole qui a persisté au fil des générations et de la sinisation de sa famille. Bien que la « forme » de sa vie soit chinoise, avec un nom han, une vie sédentaire à Pékin, Nature a décelé les éléments mongols de sa famille et a retissé des liens grâce à la musique et surtout au morin khuur avec ses origines mongoles. Ce faisant, il a ainsi créé une continuité de la culture mongole au sein de sa famille, et dans le paysage sonore chinois grâce à Tengger Cavalry.

L'utilisation d'éléments culturels mongols est un acte de résistance face à la culture dominante. Mais, au travers de l'utilisation de l'identité mongole et donc de sa langue ainsi que de sa musique, Laurent Legrain s'interroge sur cette réalité : peut-on réellement résumer l'utilisation d'une minorité ethnique à l'unique acte de résistance ? « *S'agit-il d'une forme de résistance opposée à un pouvoir imposé d'en haut ?* » (2014 – p. 120). C'est en tout cas ce que suggère Huabin Zhou chanteur du groupe de Black / Death Metal, R.N.V :

« *Les hans sont une ethnie importante qui ont assimilé beaucoup d'autres ethnies minoritaires. Les hans sont un peu comme la France ou l'Allemagne et les hokkiens seraient similaires aux occitans. C'est un petit groupe d'un plus gros ensemble. Beaucoup de français ne parlent que le français et aucun autre patois c'est comme les hokkiens. Vous avez beaucoup de langues en France. Le gouvernement a tout fait pour imposer une langue commune.* »

Restant sur cette idée, Schtarch créateur d'HolyArrow et Rupture souligne le fait que : « *C'est similaire en Chine. Les gens ne comprennent que le mandarin.* ». Huabin Zhou continue :

« *Dans l'histoire chinoise les gens se sont beaucoup déplacés vers le sud surtout. Ils restent dans différentes régions de la Chine et créent leur propre culture. Ils deviennent après un pays et commencent à conquérir par la guerre.*

Xi Jinping a centralisé comme ça existait lors de la dynastie Qin. C'est pour ça qu'il y a une très grosse différence entre la Chine et l'Amérique. Spécialement avec la Chine communiste qui a tout voulu combiner, ceux qui appartenaient à différents groupes linguistiques que ce soit les hokkiens, les hans, ou les autres ; pour eux ceux qui étaient vraiment chinois c'était les hans. »

Les groupes se revendiquant et/ou utilisant des éléments issus des minorités ethniques chinoises « *se servirai[en]t de la musique juste comme fer de lance de la résistance à une volonté d'assimilation culturelle.* » mais pour Laurent Legrain si « *Cette lecture peut sans nul doute être défendue, [...] elle a le désavantage de rendre la musique presque superflue.* » (2014 – p. 120). Mais pas seulement, car si la musique d'une ethnie minoritaire chinoise est restreinte à être un fer de lance de la résistance à la culture han, la langue l'est aussi pour Schtarch et Huabin Zhou. Or, au travers de son discours, Nature a esquissé un lien à la culture plus personnelle, une quête avant tout liée à son identité intrinsèque. Il a cherché à se définir lui-même en tant que mongol avant de prendre en considération sa culture par rapport à la culture han. C'est un cheminement similaire qu'a emprunté Sheug Wan, chanteur et créateur de CharmCharmChu 慘慘豬 pour se revendiquer Cantonais :

« Je suis né pendant la période de la colonisation et j'ai grandi avec une éducation occidentale, je parle les trois langues : cantonais, mandarin et anglais. Au fil des années, la confusion identitaire concernant ma nationalité grandissait – Suis-je hongkongais ou chinois ? Je ne l'ai pas réalisé jusqu'en 2006 lorsque j'ai commencé ma première tournée chinoise avec mon ancien groupe de Punk dans lequel on chantait en anglais. Chaque nuit les gens me félicitaient et certains d'entre eux me demandaient d'où je venais. J'étais confus et cela a doucement entamé un débat intérieur. Après la tournée, j'ai réalisé que je voulais chanter dans ma langue maternelle, le cantonais. Par conséquent, j'ai commencé à chanter et écrire en cantonais, depuis rien n'a changé. [...] En 2014, le Hong Kong Education Bureau a renié le cantonais en tant que langue officielle. En 2015, le Hong Kong Education Bureau a suggéré aux étudiants du primaire d'apprendre le chinois simplifié. Je constate que le Gouvernement chinois a une tendance à mettre en péril la culture cantonaise et cela me conforte dans l'idée que je dois chanter en cantonais. Je me considère comme faisant partie du mouvement de préservation de la culture cantonaise. »³⁸⁹

389. Tiré de mon interview de 2016 pour mon webzine, Scholomance avec Sheug Wan chanteur du groupe de Crossover Thrash Metal hongkongais, CharmCharmChu 慘慘豬 sous le pseudonyme de « Bob ». Le nom du groupe peut se traduire par « pauvre cochon ». Le groupe s'inspire des memes internet et des poèmes chinois

Il y a une conquête de soi au travers de la musique, avant de l'utiliser pour combattre l'hégémonie de la culture dominante. Que ce soit la musique mongole et Metal pour Nature, ou le Punk, puis le Metal pour Sheug Wan. Dans son discours on saisit le cheminement qui l'a mené à créer CharmCharmChu 慘慘豬 de la confusion identitaire à sa revendication de faire du Cantonese Thrash Metal. Pour Sheug Wan, il ne s'agit pas uniquement de faire du Thrash Metal aux influences *crossover* avec une esthétique cantonaise parce qu'il est Cantonais mais parce qu'il se « *considère comme faisant partie du mouvement de préservation de la culture cantonaise.* ». Sabine Trebinjac explique que la création d'un nouveau répertoire dans la musique chinoise est marquée par les tourments politiques, cette volonté qu'à Sheug Wan de créer un Metal cantonais semble dès lors :

« être davantage motivée par des débats politiques que par des considérations esthétiques, ce qui paraît confirmer la constante synchronie entre les événements et l'émergence d'un nouveau répertoire. Car, si la majorité des musiciens a certes été influencée par un séjour d'études étranger, il est tout de même étonnant de constater que tous ont tenté d'appliquer leurs nouvelles connaissances musicales justement au moment où les gouvernements successifs présentaient suffisamment de signes de faiblesse pour encourager la riposte sociale. C'est pourquoi l'on peut penser que ces nouveaux types de chansons ne sont pas le fruit de considérations purement esthétiques – d'ailleurs concernant la plupart, on a pu remarquer que la nouveauté musicale n'est pas manifeste –, mais plutôt qu'elles ont été utilisées pour signifier au gouvernement qu'il avait perdu son assise politique. » (2000 – p. 35/36)

L'apport du cantonais pour les paroles contribue à l'esthétique sonore de CharmCharmChu 慘慘豬, mais elle n'est pas qu'esthétique, elle sert avant tout à montrer sa différence stylistique avec des groupes qui chanteraient en mandarin quand bien même ils pratiqueraient le même style. CharmCharmChu 慘慘豬 utilise le cantonais pour « *signifier au gouvernement qu'il [a] perdu son assise politique* » ou que le groupe fera tout pour que le Parti Communiste Chinois ne l'ait pas à Hong Kong. C'est ainsi le cas avec leur titre ‘‘Presurized To Revolt’’ 逼上梁山, un morceau qui traite de la révolte hongkongaise contre le nouveau gouvernement local dirigé par des pro-CCP et qui se réfère à un classique de la littérature chinoise, *Au Bord de l'Eau* 水壺傳³⁹⁰. Sheug Wan réécrit, recontextualise ce roman épique qui conte les aventures pour créer son Cantonese Thrash Metal.

390. Il s'agit ici de l'écriture en chinois traditionnel utilisée par CharmCharmChu lorsqu'ils ont dit d'où venait l'inspiration. Le titre du roman en mandarin s'écrit 水浒传 et en pinyin : Shuǐ hǔ Zhuàn. Ce récit puise ses origines dans les contes oraux chinois et il est attribué à l'auteur du XIVe siècle, Shi Nai'an 施耐庵 également

héroïques de cent huit bandits en lutte contre la corruption qui gangrène le gouvernement impérial. Sa réécriture s'inscrit dans la tradition des réécritures républicaines de la musique chinoise, Sabine Trebinjac relève que « *Toutes les compositions de l'époque sont des réécritures de chansons appartenant soit au répertoire de musique nationale, soit à des corpus étrangers. Dans tous les cas de figure, une constante doit être relevée, à savoir que les paroles originales sont changées pour laisser place à un texte de circonstance.* » (2000 – p. 86). Pour CharmCharmChu la réécriture passe davantage par la création d'un parallèle entre la corruption de l'empire chinois et celle du gouvernement hongkongais et plus largement chinois, mais aussi par l'utilisation du Metal, une musique plus contemporaine qui permet d'actualiser la forme plus que le fond. Ce parallèle entre le conte ancien et l'état actuel, le groupe le retranscrit en musique au travers du erhu et des chants de gorge qu'ils utilisent pour la première fois, pour cela ils ont fait appel à Hakgwai Lau, ancien membre du groupe hongkongais de Post-Rock / Post-Metal bouddhiste Chock Ma 戳麻. L'utilisation de ces éléments dans le Thrash Metal Crossover de CharmcharmChu surprend, ce décalage entre une musique qui puise ses origines dans l'urbanisme moderne et des éléments musicaux traditionnels qui évoquent l'arrivée des cent huit bandits dans les manifestations de Hong Kong. Ils sont une charge héroïque, guerrière venue d'un autre espace-temps contre les forces noires de l'État.

Nature, Sheug Wan, Shtarch ou encore Huabin Zhou illustrent le constat de Yang Yu lorsqu'il dit que « *la jeune génération a perdu sa langue, mais ils ont aussi perdu bien plus.* ». La langue symbolise une ethnie, elle a sa propre musicalité et accompagne la musique de son ethnie. La langue – dans ce contexte d'homogénéisation par la culture han – devient porteuse d'un message politique fort qui pourrait se suffire à lui-même mais qui prend une ampleur nouvelle à travers le Metal. Le Metal devient un moyen de transformer la forme et d'actualiser le fond, apportant ainsi à la « substance » (Laurent Legrain ; 2014) de ces ethnies minoritaires une actualisation, qui leur permet de répondre au « problème de modernisation de leur culture » (Sabine Trebinjac ; 2000) et cela sans avoir à puiser dans l'influence han, autrement dit, leur actualisation se fait indépendamment de la culture hégémonique en Chine mais au travers de la culture hégémonique mondiale.

Face à ce constat et face à ce combat mené par les minorités ethniques chinoises, nous pourrions hâtivement conclure que la culture han est un bloc, massif et unique. Une sorte de monolithe culturel inébranlable, qui écrase de sa robustesse toutes les minorités culturelles.

auteur du roman historique *Le Roman des Trois Royaumes*. *Au Bord de l'Eau* fait partie des quatre livres extraordinaires de la littérature chinoise.

Mais l'image monolithique de la culture Han s'ébranle. Dès les débuts de ce travail nous avons souligné que l'identité chinoise ne se limitait par à l'identité Han qui est majoritaire et dominante dans le pays mais aussi à l'étranger au travers de l'image que l'on se construit de la Chine. C'est cette même image que diffuse certains groupes cherchant à jouer sur ce sentiment d'unité nationale au travers de références pop-culturelles et/ou historiques communes. Des références qui, si elles ne sont pas partagées, sont tout de même connues en occident et participent à cette perception d'une culture chinoise homogène et qui devient homogénéisante. Face au succès de certains de ces groupes en occident, d'autres formations cherchent à suivre leurs traces en reproduisant les éléments qui y trouvent échos. Ces attentes tacites, relayées indirectement par les médias, d'un Metal chinois folklorique, mais pas trop, chinois mais pas trop, autrement dit, l'attente d'un Metal chinois, facilement identifiable puis catégorisable comme « chinois » tout en ne remettant pas en question la vision « exotique » de la Chine participe ainsi à la normalisation et à la folklorisation de la scène. Pour autant, l'ensemble des acteurs ne suit pas cette vague de « folklorisation », certains trouvent dans l'utilisation de leur langue locale un moyen de marquer leur identité chinoise sans avoir à utiliser de marqueur sonore folklorique et/ou ethnique. En faisant cela, en plus de s'identifier comme chinois mais non-han les groupes intègrent inéluctablement à leur musique une dimension politique. Qu'elle soit voulu ou non, parler mongol, hokkien, cantonais n'a pas la même portée socio-politique que parler mandarin. Parler la langue d'un minorité ethnique c'est déjà se positionner politiquement et culturellement, tout comme parler de ses mêmes minorités ethniques. Et pour parler ces différentes identités chinoises, les groupes instrumentalisent le mythe, ils deviennent sous leurs plumes, un outil chargé d'identités. Ce faisant, cela leur permet de mettre en lumière des spécificités locales, nationales mais aussi d'en masquer des plus clandestines, accessibles uniquement à ceux qui se saisissent du mythe et de leur mythe.

V. Entre lumières célestes et crasse souterraine : Le Mythe comme moyen de saisir la scène Metal chinoise

« Les esprits malfaisants sont en nombre infini et partout présents.

*Les uns sont des émanations, des âmes,
des êtres qui hantent et qui doublent la nature et ses produits.*

Ce sont les démons de la montagne, du désert, de la forêt.

Il est curieux qu'ils ne soient pas les agents les plus fréquents du cauchemar... »

Marcel Mauss, *La Démonologie en Chine*, 1910

Turner notre regard sur les pas, les origines, locales, nationales lors du chapitre précédent, nous a permis de voir l'importance de l'encrage local et national du Metal ainsi que la recherche de cet encrage par les groupes eux même. Ce dernier s'exprime au travers de nombreuses spécificités et singularités (musique folklorique, ethnique, histoire, etc.) qui définissent, symbolisent ces identités locales et/ou national. Et une de ses spécificités, une des plus importante dans la construction d'une identité – et Claude Levi-Strauss ne me contredira pas – c'est celle des mythes. Mais si le mythe n'existait plus ?

L'image, souvent – pour ne pas dire tout le temps – que l'on a de la Chine se résume à la nouvelle menace/puissance économique et politique ou à son glorieux passé impérial, à sa culture pré-communiste. Cette dernière vision relève plus du fantasme que de la réalité, ou plutôt des fantasmes, comme si l'histoire pré-communiste chinoise n'était que philosophie sophistiquée autour d'un thé soigneusement préparé où chaque geste est le fruit d'une pensée profonde qui remonte aux âges immémoriaux. Même les guerres revêtent ce voile mystérieux et fascinant, les guerriers sont des héros mythologiques, certains deviennent après leurs glorieux combats des divinités. À l'image de Guan Yu³⁹¹, à la fois guerrier et général chinois

391. Guan Yu (en chinois traditionnel ; 關羽 et simplifié 关羽) est un personnage historique chinois, frère d'arme de Zhang Fei et Liu Bei. Il est né entre 160 et 162, les historiens datent sa mort entre octobre 219 et 220 par décapitation. L'histoire de ce héros mythique est entourée d'exploits de guerre et d'événements ésotériques et mystiques. Il est notamment dit qu'à sa mort, son âme errante rencontra un moine à qui il réclama qu'on lui rende sa tête. Le moine l'interrogea, voulant savoir pourquoi on lui rendrait sa tête alors qu'il a lui-même tué et décapité bon nombre de personnes ; Guan Yu comprit alors les propos du moine et s'éleva. Il ira néanmoins se

qui vécut entre la fin de la dynastie Han et le début de la guerre des Trois Royaumes et qui après sa mort atteint l'illumination, faisant de lui un bodhisattva puis le dieu de la guerre mais aussi de la loyauté sous le nom de Guanshengdijun 關聖帝君 ou Guandi 關帝³⁹². Mythes, histoires, et réalité se confondent alors ; Paul Veyne débute sa réflexion sur l'histoire en disant qu'il s'agit d'un récit véridique composé d'événements humains (1971) autrement dit : « *Des événements vrais qui ont l'homme pour acteur.* » (1971 – p. 13). Or, en Chine, Anne Cheng souligne que si dès « *l'époque pré-impériale s'élabore [...] un langage qui, à l'issue d'un processus d'affinement et de mise au point [...] constitue un superbe instrument, merveilleusement affûté, pénétrant tous les interstices de la réalité et épousant à merveille les subtilités de la pensée. [...] le texte qu'il produit se présente rarement sous la forme d'un fil logique, linéaire et autosuffisant au sens où il fournirait lui-même les clés de sa compréhension.* » (1997 – p. 33). En Chine l'histoire et les récits historiques sont construits par des humains dont certains deviennent des dieux mais aussi par les divinités, ce qui fait dire à Marcel Granet que : « *La Mythologie chinoise est une mythologie héroïque* » (1934 – p.476). La vie « historique » de Guan Yu n'est donc pas plus ou moins importante que le récit mythique et ésotérique de son ascension spirituelle, au même titre que dans les récits sur l'histoire des « *Royaumes Combattants [où] s'instaurent de véritables combats d'idées [...], la règle principale est de décrypter quelle notion est visée dans ce qui est dit, à quel débat il est fait référence, et en fonction de quelle pensée on peut en comprendre une autre. Les textes chinois s'éclairent dès lors que l'on sait à qui ils répondent.* » (1997 – p. 33). Lors d'une discussion avec Wang (guitariste et compositeur de Bliss-Illusion) sur les mythes chinois, alors que je lui demande si on en retrouvait dans les textes de groupes de Metal chinois, il me répond que c'est très compliqué d'en trouver, bien que je lui fasse remarquer qu'il y en a dans Bliss-Illusion mais aussi dans Zuriaake, Black Kirin ou FuXi. Il me demande si les histoires chamaniques sont considérées comme des mythes, car il ne connaît pas de groupe qui parle de la mythologie chinoise ; je lui réponds que cela dépend des histoires mais que, oui, les récits chamaniques sont généralement entourés de mythes. Puis, discutant du projet JaJaTao il me dit:

« Beaucoup de paroles de JaJaTao sont des satires politiques ou sociales. Il a une chanson qui s'appelle Guanyin. Le titre de la chanson est une référence à une figure dans le bouddhisme. Les garçons chinois portent un pendentif avec

venger du stratège qui causa sa perte, Lü Meng, qu'il posséda et força à attaquer le seigneur de guerre Sun Quan avant de quitter son corps et de le laisser mort.

392. En pinyin, Guān dì, qui signifie Empereur Guan, diminutif de son titre complet Guan Shengdijun (en chinois : 關聖帝君 et pinyin : Guān shèngdì jūn) qui se traduit par Saint Empereur Guan.

son image gravée dessus. »

Je lui demande si c'est une métaphore, il me répond que non :

« Ça symbolise des bénédictions. Mais ses paroles sont vraiment obscures. La Chine n'est pas prête pour son second album... »

Au travers des pages suivantes nous leverons se voile obscure qui enveloppe les paroles de JaJaTao. Des paroles qui ne sont pas métaphoriques, et qui désignent les réalités socio-politiques au travers des récits religieux, elles les mêlent, créant un double sens où il faut *« décrypter quelle notion est visée dans ce qui est dit, à quel débat il fait référence, et en fonction de quelle pensée on peut en comprendre une autre »*. Certains lecteurs n'y verront qu'un récit sur Guan Shiyin, la bodhisattva miséricordieuse qui protège les « garçons chinois », d'autres la mainmise du CCP sur les esprits comme nous le verrons au travers des paroles du morceau dans ce chapitre. Mais ces deux interprétations sont vraies, car si pour Richard Mèmeteau le mythe est avant tout :

« L'aventure que traverse le héros [qui] l'oblige à se plonger en soi et à quitter le monde ordinaire. Le vrai monde est alors intérieur, spirituel et invisible plutôt que matériel et extérieur à soi. Comme l'explique Campbell, ce qui était auparavant simple métaphore (telle une formule religieuse comme « Jésus monte au ciel ») devient alors une réalité, mais sur un autre plan, un plan spirituel. »
(2019 – p. 144)

En Chine les deux plans ne sont pas aussi distincts, l'auteur continue et explique que *« L'aller-retour entre intériorité et extériorité dessine le mouvement du mythe. C'est ce passage qui procure une joie intense, d'autant plus intense qu'elle n'est pas personnelle, mais « transpersonnelle ». »* (2019 – p. 144). L'analyse des textes chinois d'Anne Cheng nous permet de constater que ce ne sont pas seulement les mythes en Chine qui se caractérisent par ce mouvement mais bien l'ensemble des textes chinois, car : *« Ils ne peuvent [pas] constituer des systèmes clos puisque leur sens s'élabore dans le réseau des relations qui les constituent. Au lieu de se construire en concepts, les idées se développent dans ce grand jeu de renvois qui n'est autre que la tradition et qui en fait un processus vivant. »* (1997 – p. 33). La réalité

du mythe en Chine se confond avec celle de la tradition, de l'histoire ou encore de la religion. Le plan matériel, extérieur, et le plan spirituel, intérieur, ne sont pas aussi définis, ces deux plans sont poreux, en contact, se répondant, se conceptualisant l'un l'autre. C'est pour cela que Wang me dit qu'il n'y a pas beaucoup de groupes qui parlent de la mythologie chinoise, car peu de groupes parlent directement de dragons, de kirins, de hunduns ou de phénix ; mais nombreux sont ceux qui traitent d'éléments que l'on pourrait qualifier de « surnaturels », de « magiques » – et ils le sont en effet, mais cela n'a rien de « magique » ou de « surnaturel » dans le sens commun du terme. Ils font écho – tout comme l'analyse d'Anne Cheng – à une vision lévi-straussienne du mythe comme nous le constaterons avec Bloodfire de Zuriaake, lorsque ce dernier parle de « monde chinois magique ». C'est également le cas avec les paroles de JaJaTao où le monde ordinaire social et le monde mythique spirituel se mêlent, c'est ce que souligne Marcel Mauss, on retrouve : « *par exemple, les esprits du mal [...] classés suivant le cycle duodénaire, par an, par mois, et, suivant le moment du temps auquel ils sont rapportés ; ils sont localisés ici ou là dans les portes, les mortiers, etc.* » (1910 – p. 6). S'intéresser au discours de Bloodfire et aux paroles de JaJaTao nous permettra, dans les pages suivantes de saisir les liens qui se sont tissés entre le monde mythique, magique, un monde spirituel et le monde ordinaire. Or, ce monde mythique, en Chine, relève aussi du monde ordinaire, de l'extérieur autant que de l'intérieur, chaque chose a une valeur, une lecture symbolique à la fois matérielle et spirituelle. Le mythe existe bel et bien en Chine, mais il ne revêt pas cette image lointaine, voir passéiste que l'on peut avoir de la mythologie grecque, romaine ou même celte (Wang pensait que je parlais d'une telle mythologie mais chinoise), elle est actuelle, il s'agit d'un « *processus vivant* » qui fait que les objets ont tout à la fois une consistance matérielle et spirituelle. Ces consistances ne seraient pas spirituelles lors d'un rite quelconque et matérielles le reste du temps ; comme le montre l'exemple de Marcel Mauss, chaque chose possède tout à la fois une consistance spirituelle et matérielle, de par son existence même. C'est ce qu'explique Bloodfire :

« Beaucoup de groupes de Black Metal européens utilisent tel symbole et essayent de créer une atmosphère démoniaque, sombre. Mais en Chine le monde chinois en entier est un symbole, vraiment tout, je t'ai dit, le monde, le monde chinois est magique, un monde où toutes les histoires derrière sont à elles seules Black Metal. »

Ils se distinguent en cela des groupes de Black Metal occidentaux qui cherchent à charger symboliquement des éléments pour les rendre « démoniaques » puis à discriminer les

symboles qui se prêtent le mieux aux atmosphères « sombres ». Pour Bloodfire, pas besoin de chercher, c'est le monde chinois qui est ce symbole. Chaque chose, chaque moment est magique pour lui, les histoires, les mythes et les symboles constituent ce monde, il lui suffit de les invoquer, de les évoquer à travers Zuriaake. Au final :

« Ce qu'exige le mythe est une conversion : il faut tourner notre regard vers ce monde invisible et idéal, et nous détourner, au moins pour un temps, de notre monde illusoire. Les hommes qui ont légué ces mythes [...] dévoilaient ce monde invisible par leurs récits mythiques. » (Richard Mèmeteau, 2019 – p.143)

C'est cette vision qui guidera nos pas dans ce chapitre : nous allons tourner notre regard vers le monde chinois décrit par Bloodfire. Le *frontman* de Zuriaake pose un regard singulier sur le monde qui l'entoure, sur la Chine, la musique. Au travers du dernier chapitre nous avons effleuré cette idée d'un monde chinois magique, un monde intériorisé par Li Chao³⁹³ à l'image de ce moment où il nous parle d'histoire de fantômes. Bloodfire et Li Chao illustrent l'idée de Charles S. Peirce qui expose le fait que :

« Nous vivons dans deux mondes, le monde des faits et le monde de l'imagination. Chacun de nous a coutume de penser qu'il est le créateur de son monde de l'imaginaire, qu'il n'a qu'à prononcer son fiat et que les choses existeront, sans résistance, ni effort ; et bien que cela soit si éloigné de la vérité que je ne doute pas que la part, de beaucoup la plus grande, du lecteur s'exerce dans le monde de l'imagination, pourtant c'est assez près de la vérité à première vue. Pour cette raison, nous appelons le monde de l'imagination le monde interne, le monde des faits le monde externe. Dans ce dernier, chacun de nous est le maître de ses muscles volontaires et de rien de plus. Mais l'homme est rusé et il s'arrange pour faire de ce peu plus qu'il n'a besoin. Outre cela, il se préserve des angles de la dure réalité en revêtant un habit de contentement et d'accoutumance. Si n'était ce vêtement, il découvrirait de temps en temps son monde interne violemment bouleversé et ses fiat mis en échec par de brutales incursions d'idée du dehors. J'appelle ces modifications imposées de force à nos façons de penser, l'influence du monde des faits ou expérience. » (2017 – p.108/109)

Le monde mythique peut bouleverser c'est pour cela qu'il demande une « conversion » au

393. Voir chapitre II

moins temporaire, le fait qu'il soit idéale n'enlève en rien son aspect « dur » car il n'y a pas de dichotomie entre monde mythique, magique et monde réel. Richard Mèmeteau explique qu'il faut « tourner » son regard vers le monde des mythes et « détourner » son regard de notre monde illusoire ou pour Charles S. Peirce du « *monde interne* » qui nous donne l'illusion d'être maître de notre imaginaire. Le « *monde des faits le monde externe* » n'est donc pas l'anti-thèse d'un monde mythique, le « monde des faits » n'est pas un monde sans mythes, un fait peut être un fait mythique comme nous le verrons dans ce chapitre. La distinction de Charles S. Peirce permet de montrer qu'Enmity puise ses inspirations dans le monde de l'imaginaire, le « monde interne » de Li Chao mais « *violemment bouleversé* » par ses « expériences » comme la rencontre fantomatique ou ses crises de paralysie du sommeil. Enmity est l'expression du bouleversement du « monde interne » confronté au « monde des faits » et non pas du « monde interne » de Li Chao, c'est pour cela qu'il définit Enmity comme une « larve ». Autrement dit Enmity est le monde interne bouleversé de Li Chao qui a donné naissance après ce bouleversement à Zaliva-D.

Bloodfire n'est donc pas le seul à exprimer au travers de sa musique un monde chinois magique et mythique, mais lors de nos échanges il rend saillant les liens qui se sont tissés entre la scène Metal chinoise et les mythes ainsi que le monde magique chinois souvent cantonné (à tort) au « monde de l'imaginaire ». La construction poétique de Zuriaake et la familiarité que Bloodfire entretient avec la « magie du monde chinois » nous permettra au travers des symboles et des mythes mobilisés de saisir les évocations qu'elle génère. L'évocation devient alors un outil créateur, qui permet de définir son identité en tant que groupe de Metal chinois, pour cela elle n'a pas besoin d'avoir un « sens », mais de faire sens chez l'auditeur.

Bien que l'évocation poétique ne se limite pas aux écrits, il est tout de même indispensable de se plonger dans les mots qui composent les paroles. Nous verrons qu'à l'instar d'Yn Gizarm et de Zurriake les paroles sont autant un moyen d'adapter les mythes « chinois » au Black Metal que le Black Metal aux mythes « chinois ». Ces deux projets nés des compositions de Bloodfire nous permettront de revenir sur les façons dont le musicien appréhende ces projets et de s'interroger sur la façon de concevoir un Metal chinois pluriel au travers de la question : Comment Bloodfire arrive à créer une musique à l'identité Metal et « chinoise » si différentes l'une de l'autre, mais pourtant définissables toutes deux comme étant du Metal chinois ? Nous y répondrons au travers de l'analyse des paroles d'un morceau d'Yn Gizarm mais aussi en rapprochant sa démarche de celle adoptée par Dryad au sein de Bliss-Illusion et qui lui permet de ce réapproprier les mythes.

Le mythe tiens une place centrale dans l'édification de dispositifs évocatoires entre

réappropriation du Black Metal et de la poésie chinoise. Il semblerait, de prime abord, que le monde mythique soit un monde déconnecté des enjeux politiques et sociaux, comme si le mythe n'était que monde magique idéal loin de l'influence humaine. L'utilisation du mythe par JaJaTao nous permettra d'appréhender ce pas qui délimite l'idée d'une musique politique à une musique politisée, ainsi que les conséquences lorsqu'on le franchi.

Dans le second temps de ce chapitre nous aborderons le mythe au travers de l'atmosphère. S'il est encore une fois question du concept d'atmosphère, c'est que sa construction même n'en fait pas quelque chose d'unique. L'atmosphère et les éléments qui la composent sont changeants. Selon l'instant, le moment elle se fait différente, porteuse d'enjeux nouveaux et perceptibles au travers de son analyse et non plus de sa construction. De plus, sa dimension quotidienne et sensible (Mathieu Claveyrolas ; 2003) ne permet pas de cloisonner l'atmosphère à un chapitre unique. Une ethnographie revenant sur l'annulation, le déplacement et la prestation d'HolyArrow et de Rupture, puis celle de Bliss-Illusion au Core In China nous permettra de nous saisir de cette atmosphère évocatrice du mythe mais également créatrice de mythes. En effet, à l'image des guerriers mortels devenus dieux, certaines figures et groupes de la scène Metal chinoise arrivent à se construire leur propre mythe tout en ce réappropriant ce qui fait la magie, l'imaginaire du monde chinois et cela ne se fait pas « *sans résistance, ni effort* ».

Bloodfire ce fait le guide de ce monde chinois vivant et actuel, ce monde des idées, des concepts, des symboles et des mythes. En un mot, ce monde : magique.

A. MYTHES ET SYMBOLES : LA MAGIE DE L'ICONOGRAPHIE « CHINOISE »

• POÉSIE, SYMBOLES ET MYTHES : FERS DE LANCE DE L'ÉVOCATION

Parler de « magie » en Chine, c'est ce heurter à l'imaginaire occidental intrinsèque à ce simple mot, un imaginaire similaire à celui de la sorcellerie observé par Jeanne Favret-Saada dans la « *littérature* » « *scientifique et moins scientifique* » (1977 – p.13) sur le sujet. Dès ses premières pages, l'auteure nous parle de la vision occulte et folklorique qui entoure l'idée de « sorcellerie », mais il peut en aller de même pour celle de la magie, les deux termes

étant souvent interchangeable dans le langage courant. Ces deux mots pourtant perçus comme des croyances pour « *paysans « crédules » et « arriérés », « imperméable à la causalité »*, [qui] *expliquent leurs malheurs par la jalousie qui aurait poussé un de leur voisin à leur jeter un sort ;* » (1977 – p.13) sont pourtant enveloppés de fascination. Les « *rituels « secrets », « dénués de sens » et « venus d'un autre âge »*. » (1997 – p.14) continuent de séduire le lecteur, suffisamment pour que le « *simple énoncé du mot sorcellerie, [soit] le succès assuré de toute publication dans ce domaine* » (1977 – p.14). Jeanne Favret-Saada explique qu'à son retour en ville après son terrain elle a été sollicitée pour être une voix de conteuse et non d'anthropologue :

« ... Racontez-nous des histoires de sorciers [...]. Terrifiez-nous, mais qu'on sente bien que c'est juste une histoire ; ou que ce sont juste des paysans : crédules, arriérés, marginaux. Ou bien encore : confirmez-nous qu'il existe là-bas des gens qui font vaciller les lois de la causalité et celles de la morale, qui tuent magiquement et ne sont pas punis, mais n'oubliez pas de préciser pour finir qu'ils n'ont pas réellement ce pouvoir ; qu'ils le croient seulement parce que ce sont des paysans crédules, arriérés... (voir plus haut). » (1977 – p.14)

La sorcellerie étudiée par Jeanne Favret-Saada ou la magie abordée par Bloodfire resteraient alors qu'un moyen de « folkloriser » les études « exotiques » à l'image des groupes de Metal chinois qui incorporent des samples et/ou des instruments, visuels « chinois » pour s'assurer le succès en occident qui n'attend qu'une histoire « chinoise ». Évidemment, l'auteure cherche à dépasser cette image, pour cela elle s'interroge sur ce que les « paysans » « arriérés » cherchent à mettre en forme au travers de la sorcellerie. Ce questionnement fait écho à celui de Claude Levi-Strauss dans son étude des *Mythologiques* où il exprime le fait que les « *expressions familières et imagées nous rapproche bien davantage du sens profond des mythes que les analyses formelles* » (2009 – p. 133) le terme « sorcellerie » permet de toucher le « sens profond » de la pensée mythique qui l'a construit. Il exprime avant tout pour Jeanne Favret-Saada l'acception d'être « *inclus dans les situations où elle se manifeste et dans le discours qui l'exprime* » (1977 – p. 34). Pour sa part, Claude Levi-Strauss n'exclut pas le fait que « *l'expérience fournisse le canevas sur lequel brode le mythe* » (2009 – p.143), l'expérience de la sorcellerie de Jeanne Favret-Saada permet de dépasser le « *mythe d'un paysan crédule et arriéré* » (1977 – p.15) sans pour autant déconstruire les mythes qui entourent la sorcellerie. Elle explique que la sorcellerie au sein du bocage normand ne rend pas le paysan « *plus inapte qu'un autre à manier les relations de causalité* » (1977 – p.16) car il n'existe pas « *deux théories physiques incompatibles, correspondant à deux âges de l'humanité* »

(1977 – p.16). La sorcellerie (ou pour nous la magie) de par son aspect assurément³⁹⁴ « sur-naturel », fait parti de ces « *récits d'apparence bizarre et incompréhensible* » qui pour Claude Lévi-Strauss permettent « *d'exposer l'armature logique cachée* » (2009 – p. 133) par le mythe dont il est issu. Puis, il explique que :

« C'est après qu'elle a été dévoilée que nous pouvons seulement nous offrir le luxe d'un retour à des « vérités premières » dont nous découvrons alors, mais à cette condition, que les deux acceptations qu'on leur prête peuvent être simultanément fondées. » (2009 – p. 133)

La magie, la sorcellerie font intrinsèquement parti du mythe, elles construisent la pensée mythique qui construit elle même une partie du réel car c'est cette dernière qui « *avère et illustre aussi une interprétation* » (Claude Lévi-Strauss , 2009 – p.65) de ce réel. C'est notre pensée mythique qui nous fait percevoir les ombres des musiciens de Zuriaake comme des émanations spirituelles des mythes qu'ils abordent dans leurs morceaux, tout en sachant très bien qu'il ne s'agit que d'êtres humains vêtus de costumes de paysans peints en noir. Ces ombres sont aussi porteuses de la pensée de Bloodfire, qui en cachant les corps, fait oublier les êtres de chair et de sang qui s'y trouvent et met ainsi en avant les mythes qu'ils personnifient. Le monde magique dont il parle renvoie ainsi bien plus à la pensée mythique développée par Claude Lévi-Strauss qu'aux actions concrètes de la sorcellerie étudiée par Jeanne Favret-Saada dans son ouvrage *Les mots, la mort, les sorts*. Pour saisir le monde magique de Bloodfire et les mythes qui en émanent il faut retrouver ces « *expressions familières et imagées* » dont parle Claude Lévi-Strauss.

Cinq mots, « *dú diào hán jiāng xuě* », ces cinq mots que l'on a déjà abordé lors du chapitre précédent doivent être de nouveau invoqués. Car s'ils nous ont permis de faire le lien entre l'écriture poétique de Bloodfire, la poésie chinoise et les arts visuels, ils sont aussi représentatifs du récit qui l'inspire. Lors de notre entretien, il revient souvent sur ces termes :

« *Oui, et tu vois, c'est juste cinq mots et c'est toute une histoire, tu peux créer la paix. Après tu cherches, quelle est l'idée de pêcher, pas le poisson, juste pêcher, sa philosophie. Pas de poisson, dans l'histoire, il n'y a pas d'empereur, un roi – un empereur vaut plusieurs rois – qui quand il avait dix-huit ans a volé le pêcheur, – le pêcheur hein pas le roi – depuis dix-huit ans ne fait que pêcher mais il n'a pas d'hameçon au bout de la ligne, et les gens lui demandent*

394. Ou son aspect le plus communément répandu.

« comment pouvez-vous pêcher ? », il n'y a pas de poisson quoi. Ça c'est la philosophie et en seulement cinq mots : solitude, pêcher, froid, rivière, neige. Il y a beaucoup de chose dans le langage chinois. »

Pour Bloodfire : « ... c'était juste une histoire normale, tu rencontres un gars et il se fait un thé noir ». Or comme il le dit si bien lui-même, le monde chinois est magique. S'il la considère comme « normale » c'est que cette histoire symbolise sa norme et non pas *la* norme car comme l'explique Dan Sperber :

« Dans certaines cultures, une partie des matériaux symboliques est nettement regroupée et séparée : ainsi des rites d'initiation ; ainsi que les rituels accomplis et des mythes racontés d'une manière qui tranche nettement avec les activités quotidiennes. Une telle mise en valeur n'est pas universelle : dans certaines sociétés les mythes sont racontés sans plus de précautions que des potins du village et les rites accomplis avec guère plus de soin et de ferveur que les activités pratiques. Mais que les indices qui marquent comme symboliques certaines pratiques et certains textes soient frappants ou discrets, ils n'ont de valeur que pour qui sait les reconnaître. » (1974 – p.98)

À l'image du second cas évoqué par Dan Sperber ce mythe fait partie de la vie ordinaire pour Bloodfire. Il me le raconte lors d'un repas, après s'être donné rendez-vous au 666 Rock Shop, entre deux bouchées avec pour fond sonore les hommes bruyants et saouls de la table d'à côté. Son attitude à l'égard des mythes est la même que celle soulignée par Marcel Granet vis-à-vis du sacré c'est à dire « ... une attitude de familiarité tranquille » et cela renforce « le sentiment de son immanence, – sentiment profond, mais furtif... » (1934 – p.477).

Cette figure du pêcheur solitaire est récurrente dans l'imagerie de Zuriaake, renforçant à la fois son aspect familier et importante. Familier, car il côtoie cette image dès qu'il pense à Zuriaake, ces cinq mots : « solitude, pêcher, froid, rivière, neige » définissent et symbolisent la philosophie de Zuriaake, sa musique, son esthétique, sa mise en scène, ses paroles, en faisant ainsi les cinq mots les plus importants de Bloodfire. L'image du pêcheur solitaire se retrouve sur les t-shirts et les patchs de Zuriaake. Son utilisation récurrente (patchs, t-shirts, tenue de scène) depuis les débuts du groupe et son origine en font le symbole de Zuriaake et : « comme [tout] symbole [le pêcheur] est une chose vivante, en un sens très strict qui n'est pas une figure rhétorique. Le corps du symbole change lentement, mais sa signification croît inévitablement, incorpore de nouveaux éléments et rejette les anciens. » (Charles S. Peirce, 2017 – p.73). La dimension symbolique du pêcheur Zuriaake englobe son sens ancien autant

que l'aspect plus sombre apporté par la musique du groupe, faisant de pêcheur solitaire le gardien du lac des cadavres enfouis.³⁹⁵

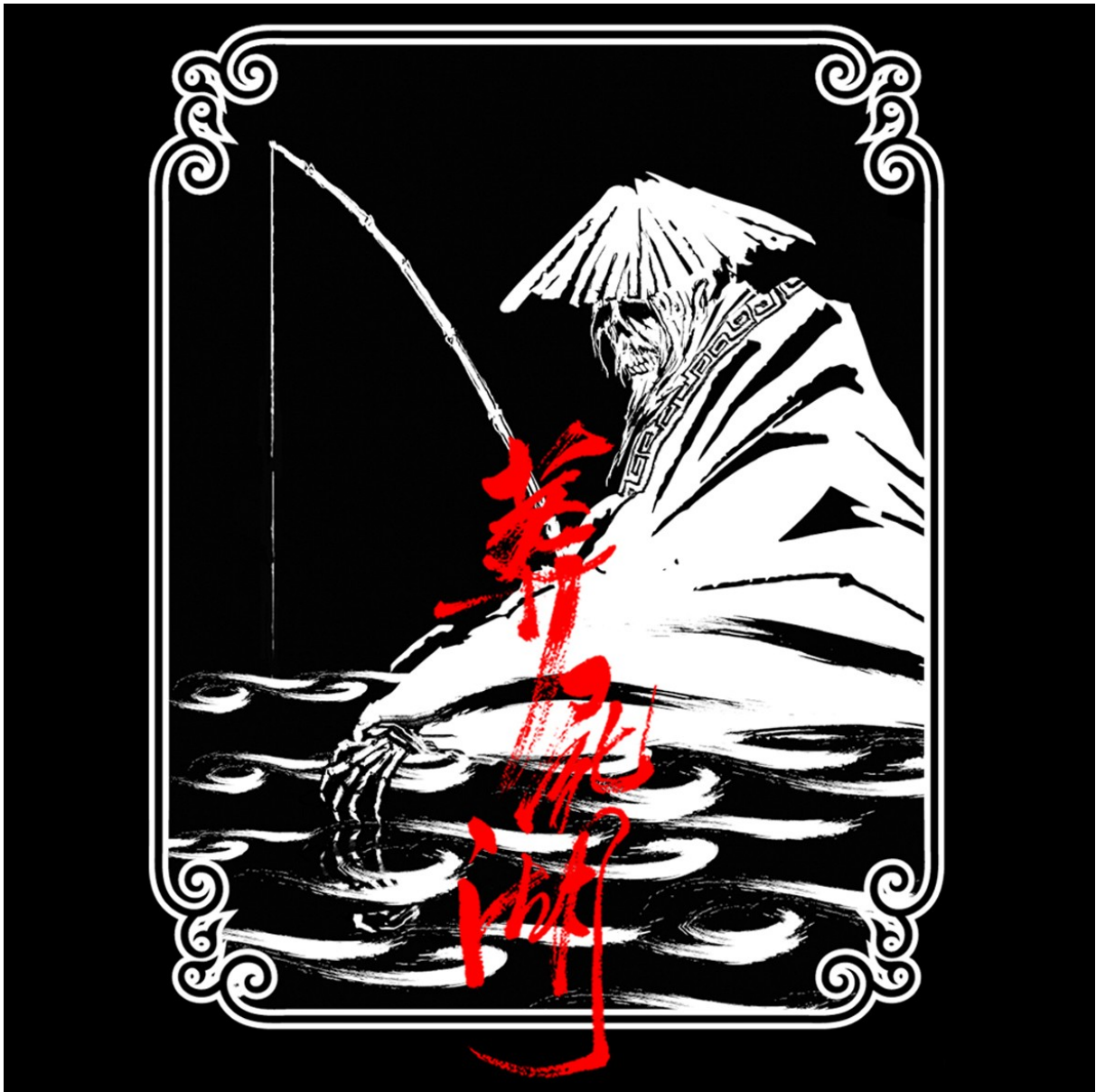


Figure 17. – Illustration du pêcheur solitaire de Zuriaka, avec le nom du groupe en chinois.

S'il est question d'un sens ancien, c'est que le pêcheur et les cinq mots qui lui sont associés ne sont pas une invention de Zuriaka. Avec « *solitude, pêcher, froid, rivière, neige* » Bloodfire fait référence à « Neige sur la rivière », un poème de la dynastie Tang écrit par Liu Zongyuan. Le poème décrit une rivière froide avec de la glace et de la neige. Il n'y a ni

395. Si demain, Zuriaka devait changer de symbole, cela n'enlèverai pas le statut symbolique du pêcheur. Il deviendrait le symbole d'une partie de l'histoire de Zuriaka (au même titre que les groupes qui changent de logo, où les logos symbolisent les différentes parties de l'histoire du groupe et souvent leur changement de style musical). Le pêcheur deviendrait un des éléments qui symbolisent Zuriaka car il a participé à son évolution et joué son rôle de symbole (et non pas symbolique) puisque : « *Un symbole, dès qu'il existe, se répand [...]. Par l'usage et l'expérience, sa signification se développe.* » (Charles Priece, 2017 – p. 194).

marcheurs ni oiseaux. Il n'y a qu'un vieil homme dans un bateau solitaire, pêchant en silence. Ceci est un paysage de neige de Jiangxiang. La montagne est enneigée, la route est blanche. Les oiseaux disparaissent, les gens disparaissent. De loin, vous êtes seul et frigorifié.

« Neige sur la rivière

Sur mille montagnes, aucun vol d'oiseau.

Sur dix mille sentiers, nulle trace d'homme.

Sur une barque solitaire : sous son manteau de roseaux, un vieillard

Pêche la neige sur la rivière glacée. »³⁹⁶

Bloodfire à tiré ce qui représente pour lui l'essence de ce poème pour les résumer en cinq mots, développant chaque facette de ce même poème. Les humains ne sont jamais représentés et sur scène les membres de Zuriiake ne sont que des ombres noires en manteaux de roseaux.



Figure 18. – Zuriiake en concert lors du Sirius Festival de Pékin, 2018. Par Éléna Perré³⁹⁷.

Pour Bloodfire, rien n'existe au sein de Zuriiake et de ce fait tout existe pour l'auditeur, il

396. Traduction par François Cheng, 1977 – p. 148

397. Traitement par William Garrey.

créé ce que Marc Dominicy appelle une « défamiliarisation des valeurs » (2011). C'est à dire que face à Zuriaake le public est induit à percevoir les symboles du groupe « *comme s'il s'y trouvait exposé pour la première fois. Il peut y avoir, dans pareils cas, émergence d'une nouvelle image ou d'une nouvelle valeur, mais tant que celle-ci ne se voit pas verbalisée par un discours non poétique qui en fasse un élément du monde extérieur, elle reste cantonnée au contenu interne...* » (2011 – p.21). C'est pour cela que Bloodfire refuse de s'exprimer sur ses choix artistiques car tant qu'ils ne sont « *pas verbalisé[s] par un discours* » ils restent soumis à l'interprétation des auditeurs et c'est ce qu'il souhaite. Pour qu'à chaque écoute, à chaque concert Zuriaake soit une expérience comme si on « *s'y trouvait exposé pour la première fois* » et que cela permette l' « *émergence d'une nouvelle image ou d'une nouvelle valeur* ». Bloodfire voit Zuriaake comme un guide non pas un professeur, donc il ne voit aucun intérêt à expliquer pour briser les nombreuses interprétations que l'on peut avoir avec ce qu'évoque Zuriaake :

« Ça m'énerve quand on me demande d'expliquer les paroles, ou de dire pourquoi on est habillés comme ça sur scène. Pourquoi on a un encensoir. On l'a c'est tout. Si tu veux voir telle chose ou telle chose dans ces faits et bien ce sera ça. Y a pas de raison, y a pas une raison. Chacun a son interprétation et elle sera forcément bonne car il s'agit d'une interprétation personnelle. On n'est pas des professeurs, on est des guides. Les fans viennent chercher ce qu'ils veulent, de la musique, des pogos, des bières. Mais ils ne viennent pas pour nous en tant qu'humains. »

La symbolique du pêcheur solitaire dans la légende que m'a raconté Bloodfire et dans le poème m'a toujours évoqué une scène qui n'a pourtant, de prime abord, aucun lien avec la culture chinoise ; mais cela n'est pas surprenant car en laissant libre cours à l'interprétation personnelle de ce qu'est Zuriaake cela induit « l'individuation des faits » (Marc Dominicy, 2011) et « *mobilise donc les deux types de vérité : la vérité sémantique, qui ne dépend que de l'état du monde, et la vérité représentationnelle, qui reflète le « point de vue » entretenu par un esprit vis-à-vis de ce même monde* » (2011 – p.155). C'est ce également ce qu'explique François Cheng lorsqu'il dit que « *... les images, dans un poème, par-dessus la linéarité, forment des constellations, qui, par leurs feux croisés, créent un vaste champ de significations.* » (1977 – p.86). Dans la poésie chinoise il n'y a pas qu'un seul sens, unique et total. Ainsi, lorsque la lecture de ce poème et le récit de Bloodfire m'évoquent un échange entre le Roi Arthur et Perceval dans la série télévisée *Kaamelott*³⁹⁸ c'est l'une de ces

398. Kaamelott est une série comique française créée par Alexandre Astier, Alain Kappauf et Jean-Yves Robin et

constellations poétiques, résultat d'un feu croisé entre la poésie chinoise et la pop culture française et offrant ainsi une signification parmi tant d'autres. Mais cette signification permet avant tout, d'illustrer le fait que « *l'activité du poète obéit à une stratégie « opportuniste » qui exploite la conscience, parfois diffuse et même trompeuse, que l'être humain peut avoir de sa propre vie mentale, et en particulier de l'évocation* » (2011 – p.243). En ne verbalisant pas ses intentions artistiques Bloodfire entretient le flou, favorisant ainsi l'évocation, car rien n'est fait pour stabiliser le sens de Zuriaake. Ce faisant, la stratégie opportuniste de la poésie fera que même sans chercher à lui donner un sens, nous lui en donnerons un. Consciemment et/ou inconsciemment, vrai ou faux cela n'a pas d'importance, tant que cela nous évoque quelque chose. Comme l'explique Marc Dominicy :

« Le travail propre du poète ne consiste ni à substituer un monde alternatif au monde réel, ni à exploiter des lois ou des généralisations, mais à représenter le monde auquel le texte renvoie [...] de manière à ce que nous percevions ce qu'il a de singulier sous un « aspect » générique – donc de tel sorte que nous puissions le découvrir et le reconnaître dans le même temps. » (2011 – p.130)

Ce pécheur a donc de singulier le fait qu'il puisse résonner chez des personnes qui n'ont pas forcément connaissance du poème original, « Neige sur la rivière », ou encore d'autres qui ne seraient tout simplement pas familiers à la culture chinoise. Cela n'empêche par le fait de lui trouver un sens (qui n'est sans doute pas le bon) mais qui nous permet tout de même de découvrir Zuriaake. En lui accordant cette capacité d'évocation le symbole du pécheur solitaire – bien que puisé dans la culture chinoise revêt un aspect très « général », le rendant saisissable et pas seulement par le public chinois et/ou sinophile.

Aborder cet écho entre Zuriaake et *Kaamelott* permet de saisir la force et la puissance de l'évocation, comme l'eau, l'évocation s'immisce partout, faisant ainsi des liens improbables mais pourtant, cohérent avec notre bagage culturel. L'évocation attire irrésistiblement notre pensée même face à l'inconnu, car il nous semble reconnaître quelque chose et même si ce quelque chose est faux, cette fausse familiarité nous permet de découvrir cet inconnu que nous aurions ignoré sans cela : « *Tout comme si la pensée mythique avait perçu cette difficulté et s'était aussitôt employée à la résoudre.* » (Claude Lévi-Strauss, 2009 – p. 203). La pensée mythique/magique développée par Bloodfire dans Zuriaake nous permet, face à la difficulté de définir ce pêcheur intrigant de nous en saisir et de résoudre son mystère. Autrement dit de lui donner un sens qui face sens par rapport à notre bagage culturel mais aussi par rapport à l'image que l'on a de Zuriaake. Il n'est pas question de savoir si le

diffusée entre 2005 et 2009. Elle prend place dans un monde fantastique inspiré de la Légende Arthurienne.

sens que l'on donne au pécheur et/ou à Zuriiaake est le bon, ils doivent juste faire sens l'un avec l'autre, pour nous. De cette façon « cette difficulté » de le saisir à été résolue par notre « pensée mythique » qui a fait le lien (inattendu) entre *Kaamelott* et Zuriiaake participant de façon indirect à l'enrichissement sémantique du mythe du groupe. À ce stade de la comparaison, le lecteur dubitatif – au début de cette comparaison – aura sans doute compris (sans forcément y adhérer) le cheminement qui m'a mené à rapprocher *Kaamelott* et Zuriiaake ainsi que l'importance de l'exposer. Cela est dû aux arguments, éléments de langage qui pour Charles S. Peirce fait parti des nombreuses variétés de signes qui permettent de comprendre les symboles. L'auteur explique qu'un « *argument est toujours compris, grâce à son interprétant, comme appartenant à une classe générale d'arguments analogues, laquelle classe, dans l'ensemble, tend vers la vérité.* » (2017 – p. 217). Si nous pouvons argumenter sur le sens du symbole du pécheur c'est parce que le sens de ce dernier n'a pas été fixé, nous l'interprétons tout de même comme un symbole car nous argumentons dans ce sens, puisqu'il est mis en avant, présent de façon récurrente, ces « indices » (Charles S. Peirce ; 1978) nous font penser : qu'il doit bien symboliser quelque chose. C'est parce qu'il est perçu comme un symbole au travers « d'indices » interprétables qu'il est symbole :

« C'est pourquoi enfin sans signe interprétant, il n'y a pas de signe. Le tout jeune enfant ou le primitif voit très bien les taches colorées que je lui montre et par lesquels l'artiste – peintre ou mosaïste – a représenté dans le plan une grenade ; il voit le signe iconiquement, dirons-nous, mais il ne l'interprète pas, parce que lui fait défaut le signe interprétant de la signification mentale qui lui permettrait de donner à ces signes la signification de « grenade ». » (2017 – p. 269/270)

Pour Charles S. Peirce c'est de cette « *confrontation de symboles-significations dont [...] découle le jeu des symboles-significations* » (2017 – p.270/271) ; cette confrontation permet ainsi de créer une dynamique entre symboles et signes faisant du symbole un élément « vivant » qui enrichira et permettra d'atteindre la compréhension du contexte dont il est issu, ici la mythologie de Zuriiaake.

Maintenant que nous avons vu l'importance de l'évocation dans la construction de l'identité de Zuriiaake, il n'est pas inutile de se pencher sur cet épisode pour comprendre pourquoi ce dernier m'évoque avec tant de persistance leur symbole du pécheur.

L'épisode se concentre sur Perceval, assis au bord d'un lac considéré comme magique, avec entre les mains un bâton en guise de canne à pêche : un fil noué plonge dans l'eau avec,

au bout, un caillou pour que le fil soit tendu. Le Roi Arthur arrive, s'installe et ils commencent à échanger puis, intrigué, il imite Perceval. L'épisode s'achève sur ce dialogue :

« Perceval : *Ah ça y est ! Je viens de comprendre à quoi ça sert la canne.*

Arthur : *Soyez gentil d'éclairer ma lanterne, parce que pour moi, je vous avoue que ça reste quand même assez flou.*

Perceval : *En fait ça sert à rien.*

Arthur : ... *Ah.*

Perceval : *Du coup, ça nous renvoie à notre propre utilité ... L'homme face à l'absurde. »*³⁹⁹

Bien que le pêcheur Perceval ne soit plus solitaire, il est seul dans un endroit empreint de magie. Arthur lui demande aussi comment il peut pêcher, mais il répond qu'il ne pêche pas : « *c'est juste une canne et un fil* ». Il est là pour réfléchir et ça l'aide, il explique : « *J'ai l'impression de faire partie d'un tout. Moi, le caillou, le fil, le lac, le ciel. C'est entier, vous comprenez ? C'est bien fini...* » à l'image du pseudonyme, Bloodfire :

« *Mon nom c'est Bloodfire, tu ne sais pas pourquoi on me donne ce nom, j'aime ce nom, Bloodfire. J'aime le nom de Bathory et mon album préféré c'est « Blood, Fire, Death », c'est moi qui ai pris ce nom, Bloodfire. C'était lui, ce gars qui écrivait les paroles, composait les morceaux, ce gars avec un nom laisse voir – je sais pas pourquoi – une histoire totalement différente. »*

Le nom Bloodfire, en faisant référence à « Blood, Fire, Death » de Bathory, s'inscrit dans un tout, celui du Black Metal et de Bathory. Pour Bloodfire, Bathory est l'expression même de ce que la solitude peut engendrer : un monde avec « *une histoire totalement différente* », quelque chose « d'entier », de « bien fini » car c'est Quorthon, « *ce gars qui écrivait les paroles, composait les morceaux* ». Après la légende qui inspire et guide Zuriaake, Bloodfire conte l'histoire derrière son pseudonyme à travers le mythe de Bathory, continuant ainsi à faire perdurer son idée que derrière chaque chose, en Chine, il y a un symbole, un mythe, une histoire qui nourrit la culture chinoise ainsi que sa « pop culture », il s'agit d'un : « *phénomène global, où chaque médium en nourrit et en hybride un autre. Autrement dit [...], notre univers culturel est saturé de récits.* » (2019 – p. 276/277). En se basant sur l'hypothèse de Richard Mèmeteau, la structure même et la diffusion de la culture chinoise sont propices à créer et influencer une « pop culture » efficace, dans le sens où la pop culture en général est conçue

399. Saison 4 épisode 95

pour toucher une majorité de personnes. Nous retrouvons dans la culture chinoise cette même efficacité car l'univers culturel chinois est saturé de récits comme l'explique Bloodfire : « *le monde chinois en entier est un symbole, vraiment tout, je t'ai dit, le monde, le monde chinois est magique, un monde où toutes les histoires derrière sont à elles seules Black Metal.* ». Ce faisant, l'utiliser à la manière de Bloodfire fait de Zuriaake un « médium » privilégié qui se nourrit et hybride efficacement la culture chinoise pour l'adapter au Black Metal, un « médium » autre, plus « pop culturel » et inversement :

« Le Black Metal et cette culture sont vraiment adaptés c'est connecté. Tu as en premier pour Zuriaake le monde, la musique c'est pareil tu vois. En Chine, dans les concerts tu as beaucoup de gens je le vois, tu as une petit part de metalleux, les autres n'aiment pas la musique mais ils aiment les paroles. »

Bloodfire a construit au travers de Zuriaake un monde à la fois chinois et Black Metal. La venue de metalleux mais aussi de personnes n'aimant pas le Metal au sein d'un même espace, celui du concert, illustre le fait que Zuriaake (et par extension le Metal) est entré dans la culture chinoise contemporaine, devenant une expression de celle-ci. Le monde, la musique de Zuriaake deviennent une émanation nouvelle de la culture chinoise et les paroles de Bloodfire en sont le récit. Pour Richard Mèmeteau, le fait qu'un univers culturel soit saturé par les récits :

« ... ne veut pas seulement dire que l'on garde une trace durable de récits qui, autrefois, se seraient perdus, ou que la production d'histoires a atteint un niveau inédit pour l'humanité. [Il veut] aussi dire que le récit est une modalité générale de notre subjectivité – un moyen par lequel on se présente à tous ces gens qui nous contactent sur les réseaux sociaux ou les applications de rencontre géolocalisées, et qui nous donnent l'occasion de répéter sans cesse cette présentation. Plus que jamais, nous avons dû apprendre à dire qui nous sommes, en remplissant des profils, en trouvant des stratégies pour protéger notre intimité et percer celle de l'autre... » (2019 – p.277)

Récits et mythes sont – à l'image du feu et de la viande pris pour exemple par Claude Lévi-Strauss – inséparables « *offrant des constructions symétriques, les deux groupes sont donc aussi dans un rapport de dialectique* » (2009 – p.15). Pour paraphraser l'auteur, il faut que le récit (poétique, épique etc...) existe pour que l'homme puisse le transformer en mythe ; ce même récit, évoqué par les mythes et pouvant autant traiter de la viande, du feu que du

pêcheur ou de héros. Le mythe se transforme, pour Claude Levi-Strauss c'est « *la nature de la pensée mythique et le mécanisme de ses opérations* » qui lui permet d'intégrer des éléments qui « *s'inspirent d'une idée de continuité et de progrès [...], d'autres, de la discontinuité et de l'antithèse [...]; elle avère et illustre aussi une interprétation.* » (2009 – p. 65). Récits et mythes, se façonnent, se transforment à travers le partage comme le démontre Claude Levi-Strauss dans les Mythologies où le même mythe possède de nombreuses variations mais aussi d'interprétations et pour Richard Mèmeteau : « *Une fois le mythe partagé, la communauté est née.* » (2019 – p.24). Mais si le mythe se partage, son interprétation n'est pas forcément partagée que cela soit entre les tribus ou au sein même de la communauté des fans, créant un « *arrière-plan mythologique nébuleux* » (Arnaud Halloy ; 2021) car comme le souligne Richard Mèmeteau :

« Ces récits pop remplacent un monde causal par un monde de croyances, où tout est possible tant qu'on y croit. Mais la force des ces récits tient à ce que les croyances du héros semblent entrer en résonance avec celles du spectateur. Communautés fictive et réelle sont analogiquement produites par ce partage de mythe... » (2019 – p.24)

On se retrouve alors dans un « monde de croyances » où l'on croit partager les mêmes interprétations mythiques que le héros ou pour nous, le groupe tant que ce dernier ne stabilise pas ses « croyances ». Stabiliser ses croyances, arrêter une interprétation sur sa musique risque d'entrer en conflit avec l'idée que le public (ou une partie de celui-ci) s'est fait de l'univers du groupe à partir de leurs interprétations des récits et des mythes. Ces interprétations ne sont pas forcément directement liées aux paroles ou à l'imagerie du groupe elles se font aussi au travers de la musique, Claude Levi-Strauss souligne que, la musique « *est la transposition métaphorique de la parole, de même que le nom propre sert de métaphore à l'individu biologique.* » (2009 – p.284). La musique elle-même est révélatrice de la pensée mythique :

« En s'aidant d'instruments réels ou imaginaires, les mythes, convenablement ordonnés, semblent déployer sous nos yeux un vaste groupe de transformations qui rassemble diverses manières, pour un tronc d'arbre ou un bâton, d'être creux... » (2009 – p.337)

Et, pour Zuriaake d'être chinois, c'est pour cela que Bloodfire refuse la place de l'être humain dans sa musique, où d'expliquer ses paroles. Il ne refuse pas qu'elles soient interprétées ou

même traduites – comme c'est le cas sur les rééditions récentes de Zuriaake – bien au contraire, il veut, à l'instar des mythes, que ces paroles appartiennent à tous, qu'à travers celles-ci les auditeurs de tous les pays se construisent leur monde, leur vision de Zuriaake, que ces mythes deviennent « *une modalité générale de notre subjectivité* ». Pour cela, ils s'effacent et laisse s'exprimer leurs paysage sonore mythique, et comme le souligne R. Murray Schafer : « *Dans un paysage sonore, les informations ne sont plus vues mais entendues.* » (1979 – p.21). Or il serait biaisé de considérer Zuriaake uniquement comme un paysage sonore, aussi efficace soit-il. En concert l'impact non-humain de leurs ombres fantasmagoriques, de leur jeu d'ombre et de lumière sur leurs costumes nous transportent dans ce monde mythique, où ne subsistent que des spectres des temps anciens. Un paysage rythmé par une poésie surnaturelle. Assister à un concert de Zuriaake c'est se laisser prendre par cette sombre mythologie chinoise. C'est laisser à la porte d'entrée de la salle l'idée qu'on se fait du Metal, oublier et se laisser happer. Lorsque que l'on voit ces formes vêtues de noir, avec ce manteau en roseaux rigides, cela contraste avec la douceur et la délicatesse des tissus qui les enveloppent, le tout surmonté de leur *zhúlì* et d'un voile noir accroché au bout qui retombe sur les visages, eux-même couverts d'un tissu noir. Ils déambulent sur la scène ornée de bambous et de lanternes de bois, le fond de la scène où sont projetés des paysages chinois ou des estampes. Ces illustrations sont parfois accompagnées par les caractères des paroles ; lorsqu'elles s'affichent, elles donnent l'impression que c'est un livre empli de mythes qui a pris vie devant nous. Les membres du groupe n'en seraient alors que l'expression et non pas les narrateurs.

Il s'agit d'une image concrète de la musique de Zuriaake mais ce n'est pas pour autant qu'elle est facilement définissable. Il n'y a rien d'humain à quoi se rattacher, les costumes de Zuriaake floutent la frontière entre humains et spectres, les formes sont humanoïdes sans pour autant ressembler uniquement à des êtres humains car on ne fait que les deviner. Il s'agit bien évidemment de musiciens en chair et en os, mais les attributs tels que le visage n'existent plus, les bras sortent de cet amas de tissus, de bambous ou encore de voilages. Il n'y a pas de *corpse paint*, ou de symboles auxquels se rattacher pour définir ces ombres. Elles deviennent, tout comme le pêcheur qui orne leurs merchandising, l'expression symbolique de la musique de Zuriaake. Dans sa recherche sur le temple de Saṅkata-mocana, Mathieu Claveyrolas montre qu'il est très facile pour le dévot de glisser lors de son interprétation de la forme concrète, historique de l'image, à une vision mythique de cette même image :

« Quelles que soient ces difficultés à définir l'image principale, ou grâce à elles, l'originalité du Hanumān de Saṅkaṭa-mocana illustre bien le lien idéal établi par les dévots entre mythe et histoire. Les innombrables couches de vermillon

cachant l'image divine apportent au dévot la preuve de l'ancienneté et de la régularité du culte rendu à Hanumān, ce qui lui confère un pouvoir supplémentaire. [...] En fait, d'une légende ancrée dans un passé relativement récent (le seizième siècle) mettant en scène un poète fondant le temple en remerciement, on glisse très vite vers le mythe d'un temple créé dans la nuit des temps par le pouvoir des dieux. » (2003 – p.76/77)

Le dévot de Saṅkata-mocana, tout comme l'auditeur de Zuriāake est face à une image à la fois concrète de par sa matérialité mais aussi à une illustration irréelle. Mathieu Claveyrolas explique qu'il n'y a aucune représentation officielle du Hanuman de Saṅkata-mocana. Les seules illustrations sont clandestines et faites par des fidèles. Il en va de même pour les auditeurs de Zuriāake qui, faisant face à ces ombres, doivent les interpréter d'eux-même, les chargeant également de sens clandestins car Bloodfire ne les validera jamais, pas plus qu'il ne les invalidera. Ce faisant, toute interprétation restera clandestine et continuera ainsi de faire croître la nébulosité symbolique de Zuriāake participant ainsi à son mythe. En effet, ce sont ces difficultés « à définir l'image principale, ou grâce à elles » qui font qu'un lien « idéal » entre Zuriāake et le monde mythique se crée : ils sont le prisme de l'expression de ce monde et leur formes d'ombre, inhumaine, indéfinissable permet au spectateur de la façonner à son idée qu'elle soit comme nous ici, l'expression d'un monde mythique et spectral, ou juste une version chinoise de groupes encapuchonnés. Pour reprendre les mots de Mathieu Claveyrolas, les innombrables couches des tenues de Zuriāake cachant l'image humaine leur « *confère un pouvoir supplémentaire* », celui de l'interprétation. Partant d'un poème, puis de cinq mots, Bloodfire a créé une mise en scène qui fait glisser Zuriāake d'un groupe de Black Metal atmosphérique et épique à l'expression d'obscurs mythes chinois remontant à la nuit des temps, murmurés secrètement par les dieux et prenant vie grâce à leurs paroles.

• LES PAROLES, L'ART DE JOUER AVEC LES SYMBOLES ET LA PAROLE MYTHIQUE

Les mythes et l'obscur nébuleuse qui peut exister autour ne sert pas qu'à masquer l'humanité qui leur a donné naissance. Anne Cheng exprime une idée similaire à celle de Bloodfire, à savoir que la pensée antique chinoise est née au sein des mythes, mythe et humanité ne s'opposent pas, il ne s'agit pas non plus d'un olympe inatteignable, d'une mythologie qui se trouverait au-dessus des êtres humains. Pour l'auteure « *La rationalité chinoise, au lieu d'émerger des mythes et de s'affirmer par opposition à eux, est née au sein de l'esprit rituel qui lui a donné forme.* » (1997 – p.57). Anne Cheng définit l'esprit rituel

comme la « *nervure même de l'univers* », autrement dit, c'est au sein de cet esprit rituel que s'étend de consort les mythes chinois et la pensée chinoise. Encore une fois cela rejoint l'idée de Bloodfire que tout n'est que symbole dans le monde chinois, en d'autres termes – en l'occurrence ceux de Dick Hebdige :

« Tout ce qui nous nourrit est souillé, le moindre événement, la moindre émotion passant pour spontanée sont la proie potentielle du mythe. Barthes n'a aucun salut à nous offrir, mais il nous propose au moins un purgatoire, la lecture : les mythes sont des signes, et les signes ont au moins l'avantage d'être lisibles. » (1979 – p. 144)

Dans sa conclusion il nous montre que toutes les structures culturelles, toutes les émanations de la culture sont « saturée d'idéologie », mais cette saturation « idéologique », bien que faisant émaner les mythes et les symboles qui lui sont rattachés, diffère de ce « monde magique » de Bloodfire et de l'« esprit rituel » d'Anne Cheng et qui anime la pensée antique chinoise. La différence vient du fait que pour Dick Hebdige ces symboles relèvent de l'idéologie, on leur a donné un sens, alors que pour Bloodfire et Anne Cheng les symboles chinois viennent du monde lui-même, il s'agit d'une connaissance sensible du monde. C'est également une hypothèse que soulève Dan Sperber, il explique qu'il est tout à fait « *possible que les principes de base du dispositif symbolique ne sont pas induits de l'expérience, mais font, au contraire, partie de l'équipement mental inné qui rend l'expérience possible.* » (1974 – p.11). Au travers de sa perspective cognitive du symbolisme, Dan Sperber met l'accent sur le fait que le « *symbolisme est un dispositif cognitif, [...] il s'agit d'un dispositif autonome qui, à côté des mécanismes de perception et du dispositif conceptuel, participe à la construction du savoir* » (1974 – p.11). L'auteur explique que lorsque les :

« Ndembu définissent un symbole comme un point de repère, ils soulignent son rôle de focaliseur. Lorsque les Occidentaux parlent de manière vague de signification, c'est l'évocation qu'ils désignent. Ces propriétés vont de soi. Ce qui ne va pas de soi, en revanche, c'est qu'elles puissent aller de soi, c'est que sans instruction explicite tous les humains apprennent à traiter symboliquement les informations qui défient le traitement conceptuel direct. » (1974 – p.159)

Il va de soi pour Bloodfire que le monde chinois est un « monde magique », sa propriété magique va de soi car elle est évoquée par le symbolisme. Dan Sperber dégage :

« les propriétés les plus générales du symbolisme : le statut épistémologique particulier des représentations qui l'expriment, la focalisation qu'il provoque, l'évocation dont cette focalisation s'accompagne. Si l'on tient compte de ces propriétés, si l'on cherche à comprendre leur articulation, la manière dont des phénomènes particuliers peuvent être décrits s'en trouve elle-même modifiée. » (1974 – p.159).

Le caractère évocatoire du symbolisme, tout comme la pensée mythique n'est pas un système de pensée clos, il n'existe pas la « bonne » évocation ou une « bonne » interprétation, l'interprétation et l'évocation construisent cette pensée symbolique. Anne Cheng explique que :

« Dans une telle perspective, et à la différence de notre monde moderne, où les connaissances scientifiques permettent de connaître l'univers mais ne nous parlent pas dans la mesure où elles ne revêtent pas de sens personnel ou social, le monde chinois antique est porteur de sens. Mais ce sens, que l'homme a la possibilité de décrypter dans les lignes naturelles de l'univers lui-même, n'est pas conféré par une instance radicale autre ou révélée par une parole divine. Il n'y a pas de solution de continuité entre le sentiment de religieux et le sens éthique, à la différence de l'humanisme occidental qui s'est affirmé contre le dogmatisme religieux. » (1997 – p. 58)

Pourquoi alors s'intéresser à l'analyse de Dick Hebdige si elle n'est pas pertinente pour appréhender la pensée chinoise ? La finalité est certes similaire, le monde antique chinois tout comme les cultures occidentales contemporaines sont toutes deux porteuses de symboles liés à leurs mythes respectifs. Mais là où Dick Hebdige et Barthes voient un monde où « *le moindre événement, la moindre émotion passant pour spontanée sont la proie potentielle du mythe* » c'est-à-dire que la compréhension de la culture passe par le prisme des mythes et leur lecture, Anne Cheng voit dans le monde chinois un monde déjà porteur d'une pensée symbolique. Pour l'auteure les mythes sont un moyen de donner un sens à ce « *monde moderne, où les connaissances scientifiques permettent de connaître l'univers mais ne nous parlent pas dans la mesure où elles ne revêtent pas de sens personnel ou social* » elle explique en quelques mots que « *le monde chinois antique est porteur de sens* ». La nuance apportée par Anne Cheng nous permet de comprendre que le monde chinois évoque un sens, c'est à nous de le saisir, et non pas de lui en donner un. C'est ce que nous avons vu avec Li Chao, dans sa conception de la musique et des symboles religieux chinois : il les a resignifiés,

actualisés, il leur a donné un nouveau sens en mettant « *l'accent sur son isolement vis-à-vis des normes et des intérêts de la société ordinaire* » (Howard S. Becker, 1985 – p. 123) de la musique extrême. Sa démarche de resignification a fait qu'il a créé un nouveau mythe autour d'Enmity, mais ce n'est pas la vision de Bloodfire, plus proche de la pensée antique chinoise :

« Je pense que tout est prêt pour que ce soit l'enfer maintenant, c'est ce que j'écris dans mes paroles, c'est ma vie, c'est mon éducation, mon héritage, celui de mon père, de mon grand-père. C'est dans le sang, je peux pas lutter contre mon sang. »

Il ne cherche pas à réinterpréter les mythes et les symboles, il les raconte, ne les utilisant pas non plus dans leur forme première – comme nous le verrons avec Bliss-Illusion. Au travers de Zuriaake, Bloodfire nous conte des histoires mythiques :

« Les paroles de Zuriaake aussi sont influencées par Bathory. Parfois je décris une guerre, parfois je décris une guerre au paradis, je suppose que ce sont mes influences de Bathory. Un jour j'ai décidé de tout rassembler dans la musique et ça commençait à ressembler à du Death Metal, avant, Zuriaake avait un autre nom, Demon of The Cross, un truc comme ça, on utilisait le nom chinois pour jouer du Death Metal. Maintenant pour moi le Death Metal est aussi un de mes styles préférés. Mais si tu commences à composer de la musique tu commences à écrire des paroles et une fois les paroles finies – le Death Metal a pas besoin de paroles nobles ou subtiles – elles ont besoin d'une atmosphère ça change du Black Metal. Le Black Metal est le meilleur choix si tu aimes les paroles. »

Cette influence de Bathory fait que les paroles vont des guerres humaines aux guerres divines, elles sont toutes traitées sur le même plan. On retrouve l'idée d'Anne Cheng qu'il n'y a pas deux monde, un monde mythique et un monde humain, mais bien un monde unique et que « *l'homme a la possibilité de décrypter dans les lignes naturelles de l'univers lui-même, n'est pas conféré par une instance radicale autre ou révélée par une parole divine.* ». Il n'y a pas de rapport supérieur au divin, la parole religieuse n'a pas plus de valeur symbolique que la parole du commun des mortels ; projetées sur le mur du fond lors des concerts, inscrites sur les livrets des albums, les paroles deviennent des signes « iconiques » (Charles Pierce ; 1978) qui participent à la création de la symbolique de Zuriaake. Charles Pierce explique que :

« Les symboles se développent. Ils naissent par développement à partir d'autres

signes, en particulier d'icônes, ou de signes mixtes qui tiennent des icônes et des symboles. Nous pensons seulement en termes de signes. Ces signes mentaux ont une nature mixte ; leurs parties-symboles sont appelées concepts. Si un homme propose un nouveau symbole, c'est par des pensées comprenant des concepts. Ce n'est donc qu'à partir de symboles qu'un nouveau symbole peut se développer. » (2017 – p.194)

Hors, nous avons vu précédemment que Bloodfire refusait de fixer la signification symbolique de Zuriaake, tout en exprimant le fait qu'il y en avait bien une puisque les inspirations du groupe venait du « monde magique » chinois, un monde éminemment symbolique. Les paroles de Zuriaake sont , tels les :

« Signes gravés sur les écailles de tortues et les os de buffles. Signes que portent sur leur flanc les vases sacrés et les ustensiles de bronzes. Divinatoires ou utilitaires, ils se manifestent avant tout comme des tracés, emblèmes, attitudes fixées, rythme visualisés. Indépendant du son et invariable, formant une unité en soi, chaque signe garde la chance de demeurer souverain et par là, celle de durer. » (1977 – p.11)

Les signes sont les débuts de l'écriture poétique de Zuriaake, là où Li Chao refuse de parler dans Enmity⁴⁰⁰. Bloodfire renoue avec cette pensée poétique originelle détaillée par François Cheng. Pour l'auteur ces signes gravés sont les « *premiers spécimens connus de l'écriture chinoise* » et « *se refuse[nt] à être un simple support de la langue parlée* » (1977 – p.11) ; au même titres que pour Bloodfire lorsque je lui demande s'il adapte la musique aux paroles, il me répond que : « *Oui, les paroles pour Zuriaake sont un pape.* »⁴⁰¹. En adaptant la musique aux paroles, c'est bien plus qu'une façon de travailler qu'il exprime, c'est une façon de concevoir le Metal car, si contrairement à Li Chao il ne se réapproprie pas les symboles chinois, il se réapproprie en revanche ceux du Black Metal. Bloodfire n'adapte pas la culture chinoise au Metal, mais le Metal à la culture chinoise.

« *Dès le début, je crois que c'était vraiment au début, je me suis dit ok, j'aime vraiment beaucoup le Black Metal c'est pour ça que j'ai choisi cette musique, je voulais en faire, mais je voulais en plus de la musique, écrire, avec les paroles tu*

400. Il n'y a aucunes paroles dans Enmity. Même si il y a du chant (voir introduction du chapitre III) se dernier n'est qu'un enchaînement de sonorités qui sonnent vaguement comme du chinois.

401. Dans l'entretien en anglais il utilise le terme « pope », comme pour dire que les paroles sont le guide spirituel de Zuriaake.

peux pas mentir, et si j'ai dit « Satan My Master⁴⁰² » comme ça, beaucoup de groupe de Black Metal chinois écrivent comme ça, ok, ok tu aimes ce style de musique, tu veux faire ça, pourquoi pas, mais pour moi, dans mon for intérieur c'est ok, mais pour être honnête tu dois trouver ton propre chemin et écrire de vraies paroles, les paroles traitent parfois du taoïsme, du bouddhisme et c'est vraiment démoniaque. »⁴⁰³

Il a décidé que pour être honnête avec son « sang », ce n'était pas à ces signes de son « héritage » d'être modifiés mais bien au Black Metal. C'est ce qui fait dire à Li Chao que Yn Gizarm est bien plus proche du Black Metal que Zuriaake, car la forme Black Metal d'Yn Gizarm est semblable au Black Metal de Bathory contrairement à Zuriaake. Pour comprendre cela il faut se replonger dans la création d'Yn Gizarm, Bloodfire explique :

« C'était pendant mes années à l'université, c'était vraiment très loin de chez moi, je ne pouvais pas coopérer c'est pour ça que Zuriaake était en pause, j'ai utilisé de vieux morceaux pour Yn Gizarm. Yn Gizarm est le nom d'une ville, ce n'est pas un nom, c'est le nom d'une petite ville d'une région très très vaste de la Chine, le Xinjiang. Yengisar est vraiment une petite ville, très ancienne. Cette petite ville est vraiment connue pour ses couteaux, des couteaux vraiment magnifiques en acier, je ne sais pas, ça doit faire peut-être deux cent ans que ces couteaux sont beaucoup achetés. Maintenant si tu es en voyage et que tu passes par cette petite ville tu peux encore voir des gens vendre ces couteaux. Le fer de ces couteaux coupe et c'est ce je voulais transmettre avec le nom du groupe et écrire du Pagan Black, écrire des histoires païennes car j'aime ça. »

Yn Gizarm est plus brut musicalement, les influences Thrash Metal et Black Metal de la première vague à la Bathory sont bien plus présentes. Les morceaux sont moins longs, Bloodfire ne cherche pas à instaurer un paysage sonore contemplatif, atmosphérique et épique, il cherche à trancher dans le vif comme « *le fer de ces couteaux* ». Musicalement bien plus violent tant au niveau de l'instrumentation que du chant plus guerrier, plus sombre et brut que sur Zuriaake, les différences ne s'arrêtent pas là puisque l'on retrouve également sur l'introduction de la démo « For the Motherwolf » 狼王 des éléments de la musique traditionnelle ouïghour, des sonorités mongoles, han et moyen-orientale autrement dit de la

402. Bloodfire fait référence au titre "Satan My Master" de Bathory présent dans la compilation « Jubileum Volume III », sortie en 1998.

403. Cette énigmatique réflexion sera développée dans le prochain chapitre, lorsque Bloodfire explique la relation entre nihilisme et bouddhisme.

« musique ouïghoure chinoise » (Sabine Trebinjac ; 2000) ou « nouvelle ». Cela signifie que « *Les compositeurs [ouïgours] puisent alors largement dans le fond musical populaire chinois pour créer des œuvres dites nouvelles.* » (2000 – p.98). Mais contrairement à Sabine Trebinjac qui étudie et analyse « *comment une musique ouïgoure devient chinoise* » (2000 – p.299) au travers du « *long travail de réécriture mené par les musiciens* » (2000 – p.299) Bloodfire ne réécrit pas des musiques ouïghoures, il s'inspire et puise des éléments musicaux de cette « nouvelle » musique. En utilisant des éléments musicaux ouïghours déjà réécrits cela lui permet d'avoir dans la musique d'Yn Gizarm « *quelques spécificités musicales originales tout en veillant à ne pas franchir le seuil de l'intolérable exotique.* » (2000 – p.376).

Les éléments musicaux ouïghours ne sont pas les seuls composants de la musique d'Yn Gizarm qui renvoie à l'imaginaire du Xinjiang. Accompagné de l'instrumentation « ouïghoure chinoise » on perçoit des bruits d'animaux, de moutons qui sont des animaux d'élevages courants chez les peuples nomades comme les mongols ou les ouïghours. Bloodfire aurait pu sampler des hennissements de chevaux pour le côté guerrier mais, non, il choisit des moutons. Ce choix n'est pas anodin car il représente certes la proie du loup, l'offrande à la mère louve ; toutefois, dévorer les moutons c'est aussi dévorer les bases culturelles des tribus nomades car :

« À travers l'expérience de la « garde de troupeau » un pan entier du continuum s'enrichit ainsi de potentialités. Garder le troupeau est plus qu'une pratique, c'est un dispositif imposé aux enfants par les parents et par la nécessité de la vie d'élevage. Les enfants y mettent en place des logiques dispositives dans lesquelles le sonore prend une place considérable. Les sons deviennent une manière d'agir sur le monde... » (Laurent Legrain, 2014 – p.318)

Au travers de la garde de Bumbayar, jeune Darhad de Mongolie, Laurent Legrain montre la connivence qui existe au sein des peuples nomades entre la survie alimentaire, avec l'élevage de bétail et la survie culturelle d'un peuple nomade. L'enfant développe au travers de la garde la technique mais aussi les codes sociaux qui entourent cette technique, il développe ainsi son potentiel pour devenir mongol. La menace qui pèse sur le troupeau de mouton n'est pas uniquement pour la survie des bêtes, elle l'est pour tout un peuple.

Si nous avons abordé les Mongols et pas seulement les ouïghours, c'est que Bloodfire créé un flou entre les peuples nomades. Il utilise une instrumentation ouïghour chinoise, mais abordant aussi dans ses paroles des rites mongols ainsi que la figure du loup, centrale chez les peuples turco-mongoles, que l'on retrouve également chez Ego Fall et surtout Tengger Cavalry.



Illustration 1: Figure 19. – Pochette de « Spirit of Mongolia », Ego Fall (2008).



Figure 20. – Pochette de la version réenregistrée de « Blood Sacrifice Shaman » (2015).

*« Les ailes bleues de la nuit se déploient et m'entourent
La lune déroule un fil d'argent et me lie
Dans l'obscurité sans fin,
Avez-vous entendu ce son
Écoutez l'appel du roi des loups ... appelez ...*

*D'innombrables ombres brillaient
La marque près des graviers
Les motifs obscurs qui enregistrent maintes et maintes fois
La bataille lavée dans la rivière de l'oubli
Buvez le sang avec le lait de jument,
Continuez à courir vers le sommet de la montagne dorée
Sur les corps des ancêtres
Restez avec moi, vous les belles montagnes et les rivières ! ! !*

*Il n'y a pas de terre plus pure et plus entière
Gardez moi perdu dans le temps
Il n'y a plus d'endroit où vivre
Apaise mon sommeil pendant un moment
Le Temps est écoulé
Laissez moi m'arrêter quelques instants
L'alcool d'orge est doux
Emmenez-moi en voyage ! !*

*Je vois que le croissant de lune est obscurci par le brouillard
Je vois que le vent ronge la stèle
Je vois que la pluie et la rosée dans l'herbe perdent peu à peu leur éclat
Je vois que le feu de forêt se propage dans le ciel*

*Alors j'étais nu dans l'air, un air aussi chaud qu'un couteau
Alors je dors dans la boue, la terre est fissurée comme une croûte
Alors j'ai brisé la tombe et la mouche s'est enfoncée dans le crâne
Alors je suis tombé dans la forêt perdue, les aiguilles de pins fouettent la chair et le
sang*

Il n'y a pas de terre plus pure et plus entière

*Gardez moi perdu dans le temps
Il n'y a plus d'endroit où vivre
Apaïse mon sommeil pendant un moment
Le Temps est écoulé
Laissez moi m'arrêter quelques instants
L'alcool d'orge est doux
Emmenez-moi en voyage ! »*

- Morceau "山川" (Mountains) de la démo « For the Motherwolf » 狼王, 2006

Bloodfire a quitté avec Yn Gizarm les sphères divines, religieuses et métaphysique pour se concentrer sur la terre des hommes, leurs histoires, leurs mythes et leurs croyances. Les thématiques religieuses bien qu'également présentes chez Yn Gizarm se font du point de vue de l'homme. Alors que le pêcheur de Zuriaake a atteint l'illumination, que son esprit s'est élevé au-dessus des montagnes froides et enneigées, l'homme dans Yn Gizarm est lié à la terre, cette terre « pure » et « entière ». On retrouve cette idée de pureté lorsque Bloodfire évoque « le lait de jument », une boisson qui symbolise la pureté chez les peuples mongols comme nombre de produits laitiers. Pour Sandrine Ruhlmann et Linda Gardelle cette pureté vient du fait qu'« *ils sont de couleur blanche, les produits laitiers sont devenus une substance purificatrice* » (2013 – p.16) mais « le lait de jument » a un statut particulier au sein de ces boissons car : « *chez les Mongols médiévaux, elle était une boisson réservée en priorité à l'aristocratie guerrière* » (2013 – p.19). En revanche, si elle représente la pureté et la caste guerrière, dans les paroles de "山川" (Mountains) cette pureté est souillée par le sang de la guerre, car il boit lait et sang.

Le personnage central ne cherche pas à quitter cette terre que ça soit par la mort ou l'élévation spirituelle, au contraire il est en quête de la retrouver au travers des montagnes et des rivières. La nature est la seule chose immuable car le guerrier avance vers le sommet de la montagne dorée en marchant « sur les corps des ancêtres » qui ne font plus qu'un avec la nature après leur mort. Bloodfire évoque la futilité de la vie humaine piégée dans la notion de temps et d'espace, le héros cherche la montagne dorée comme une quête des temps mythiques des ancêtres, un temps révolu, aujourd'hui il est face à ce « *vent [qui] ronge la stèle* » à cette pluie et à la rosée qui « *perdent peu à peu leur éclat* », puis à cette nature qui semblait éternelle mais qui est en proie aux flammes, « *le feu de forêt se propage dans le ciel* ». La lune, qui symbolise la divinité du loup et qui regardait et enveloppait les hommes de sa protection et de son éclat « *est obscurci par le brouillard* ». Face à ce désespoir, il ne reste

plus que la douceur de l'ivresse de l'alcool en qui l'on peut avoir confiance...

« Ce temps dont le pouvoir, en fait, n'a jamais cessé de s'exercer mais a seulement été un instant nié. [...] Du point de vue syntaxique, les phrases reviennent au style « parlé » [...]. L'interrogation finale marque une nostalgie irrépressible. Les vagues brumeuses qui recouvrent et confondent tout inspirent à l'homme un sentiment de tristesse, mais lui donnent en même temps l'illusion de pouvoir rejoindre son lieu d'origine. » (1977 – p. 72/73)

L'analyse de François Cheng du poème de Ts'ui Hao 崔顥⁴⁰⁴, Le Pavillon de la Grue Jaune 黃鶴樓⁴⁰⁵ nous montre que Bloodfire aborde des thèmes récurrents de la poésie chinoise comme le lien au temps, la nostalgie et l'illusion de pouvoir rejoindre un temps passé. Le style de Bloodfire est lui aussi similaire à ce langage poétique, il utilise les mêmes procédés comme le style « parlé » caractéristique de la forme poétique, ku-t'i-shih mais aussi « *son allure plus libre et sa dimension parfois plus « épique* ». » (1977 – p.73). Néanmoins, il y a une différence fondamentale entre ce poème et les paroles de ce morceau d'Yn Gizarm. Là où le poème oppose d'un « côté, un ordre « céleste », avec sa splendeur inaccessible (*nuage blancs*), de l'autre, l'ordre humain délaissé par cette splendeur même qui l'avait autrefois habité. » (1977 – p.71) Bloodfire exprime le fait que c'est l'être humain qui a souillé et voilé la pureté lunaire et divine. Il a fait la guerre, il a détruit la nature et ainsi il s'est coupé de la louve divine, qui ne chasse que pour se nourrir. Cette nuance fait que Bloodfire bien qu'abordant des thèmes « classiques » de la poésie chinoise les utilise pour nourrir une pensée plus proche du « Black Metal » et païenne, car il s'agit avant tout d'une divinité animale sans lien avec les bodhisattvas ou le Tao, il n'y a pas une mélancolie vis-à-vis de la « splendeur inaccessible » de l'ordre céleste mais vis-à-vis d'une nature primordiale que l'on a oubliée et où l'on entendait les loups hurler. Autrement dit, la nature est détruite et c'est la faute des humains. Les dieux animaux ont quitté ce monde et le symbole de leur existence, la lune, est désormais voilée et n'éclairera plus la nuit. L'espèce humaine a détruit ce monde magique et mythique, il n'existe aucune échappatoire dans des sphères célestes restées encore pures. Pour

404. Le nom de l'auteur est plus régulièrement traduit par « Cui Hao ». Ici il a été choisi de laisser la traduction de François Cheng car nous nous basons sur son travail. La différence d'écriture latine peut s'expliquer par le fait que lors de l'écriture de son ouvrage *L'écriture poétique chinoise* et de sa publication en 1977 il n'existait aucun système officiel de romanisation du mandarin. Le pinyin n'ayant été adopté qu'en 1979 par le gouvernement chinois avant d'être reconnu par l'Organisation internationale de normalisation.

405. Le poème fait référence au pavillon de la Grue jaune qui se situe au sommet de Shéshān 蛇山, la colline du serpent. Ce bâtiment construit en 223, au cours de la période des Trois Royaumes (220–280) se trouve à Wuhan dans le district de Wuchang. Elle a été détruite et reconstruite de nombreuses fois.

nous transmettre ces images au travers de ses paroles Bloodfire utilise un processus similaire à celui utilisé par les poètes chinois étudiés par François Cheng. Dans les paroles de "山||" (Mountains) nous sommes face à un :

« ... poème aux accents incantatoires. Cet univers bouleversé, ces éléments mêlés, c'est le langage lui-même qui les suscite. Par les images métaphoriques [...] et les figures mythiques, le poète maintient le langage constamment sur l'axe métonymique, sans commentaire extérieur, comme si les images s'engendraient elles-mêmes. Le poème se présente ainsi comme une suite ininterrompue de « surgissement » de métaphores, surgissement qui ne sont autres que l'actualisation d'un système métonymique constitué. Pour utiliser une image, nous pouvons dire que métaphore et métonymie forment ici l'endroit et l'envers d'un seul canevas. » (1977 – p.90)

Bloodfire avait de vieux morceaux et il en a écrit les paroles. Elles ne traitent plus des trois religions principales de la Chine, ni de lieux hors de la portée des hommes. Il a fait avec Yn Gizarm l'exact opposé de Zuriaake, en gardant la facette et la construction « poétique » qui lui est chère, il forme ainsi avec Zuriaake et Yn Gizarm « *l'endroit et l'envers d'un seul canevas* ». Cette façon de composer, d'écrire, d'appréhender les mythes ainsi que les symboles est un tout qu'il tire selon lui de son sang qu'il voit comme un héritage culturel. C'est ce que l'on peut constater lorsque l'on aborde la question de ses origines et de son parcours :

« Mon éducation... Je viens de la province de Shandong c'est un endroit très traditionnel car Confucius vient de cette province.

À Shandong, mon père, mon grand-père, toute l'éducation de ma famille vient de cette vague traditionnelle de l'éducation mais l'éducation à l'école est beaucoup plus occidentale, la façon de travailler est à l'occidentale. Pour moi, je suis hors des traditions, je vois que je suis à l'extérieur de ça, je suis une personne moderne. Quand je m'habille pour un concert, je m'habille comme ça⁴⁰⁶, ça ressemble à un homme d'affaire non ? Pour moi les gens sont fatigués parce qu'ils doivent porter leur bagage culturel, lui c'est la tradition, lui la modernité et j'ai vécu en Allemagne il y a quelques années pour mon doctorat. Tu sais, j'ai gagné beaucoup d'expérience d'un point de vue occidental, j'aime beaucoup l'occident, j'aime vraiment pas la vague traditionnelle mais tu sais c'est dans mon sang tout le temps, t'imagines, c'est vraiment fatigant car je suis quelqu'un

406. Bloodfire était se jour là habillé avec un jean simple, des chaussures de ville en toiles, un pull et une veste trois-quart, loin de « look » Metal.

de vraiment moderne, je suis éduqué, je suis enseignant à l'université mais parfois quand je rencontre un problème, quelque chose de mon éducation traditionnelle refait surface et je peux pas contrôler ça, l'éducation parfois ne peut pas tout contrôler, des fois tu es tout seul dans ton jean. »

Son discours révèle une autre facette de ses paroles. La modernité de sa pensée s'exprime au travers de ses projets, il peut évoluer au sein des différents concepts liés aux trois religions principales chinoise avec Zuriaake, puis à un paganisme nomade avec Yn Gizarm, mais aussi utiliser des symboles judéo-chrétiens et/ou historiques chinois dans Hellward son projet Blackened Heavy Metal chanté en anglais. Bloodfire n'est pas uniquement « hors des traditions » chinoises, nous avons vu qu'il est également hors de celles du Black Metal avec Zuriaake ; mais avec Yn Gizarm, il reproduit la démarche des groupes de Black Metal païens occidentaux – dont Bathory – qui se sont tournés vers les mythes et légendes de leurs pays respectifs, les premiers groupes de Metal extrême païens venant de la région scandinave, ils parlent de ce fait de Vikings. Dans le documentaire *À l'Est de l'Enfer : le Black Metal à Jakarta Est*, le frontman du groupe de Black Metal Andhoeng explique qu'il est naturel et normal à force d'écouter et de lire les paroles des groupes de Pagan Black Metal scandinave de s'interroger sur « c'est quoi mes racines à moi ». En faisant cela il a intégré des éléments folkloriques javanais et nusantariens⁴⁰⁷ à sa musique et traite des mythes locaux. Paul D. Greene dans son article sur les tropes de la transgression dans la scène Heavy Metal népalaise observe également un retour des groupes de Metal aux enjeux locaux, qu'ils soient païens, religieux, identitaires, politiques ou tout à la fois, comme c'est le cas du groupe de Death Metal UgraKarma où :

« Les paroles évoquent de plus en plus des thèmes "sombres": description de la mort et des cadavres; la colère, et la vision d'un monde sans espoirs d'un suicidé; et des images de la guerre sanglante de la Bhagavad-Gita. Certains groupes ont même introduit des éléments blasphématoires dans leurs paroles, suggérant que les divinités hindoues "suivaient les mauvaises choses". [...] Drishty a combiné des slokas sanskrits (passages chantés traditionnellement) de la Bhagavad-Gita sur la guerre avec le heavy metal. Il y a eu des précédents: les chansons désespérées sur des chagrins d'amour étaient répandues dans la pop népalaise depuis les années 1980; et dans la culture folklorique népalaise [...]. Mais les paroles de Drishty et en particulier d'UgraKarma s'écartaient de ce qui avait existé par l'intensité de leur expression émotionnelle, dans l'éclat de la

407. Adjectif du terme nusantara, utilisé par les indonésiens pour désigner l'archipel.

description des sentiments sombres et de la violence, et dans leurs déclarations ostensiblement blasphématoires et nihilistes. La pochette de l'album Blood Metal Initiator d'UgraKarma était une image d'un auto-démembrement qui a horrifié et laissé perplexe la plupart des Népalais qui l'ont vue. » (2011 – p.118/119)

Ces transgressions, ces blasphèmes le sont car le leader d'UgraKarma s'est écarté des symboles judéo-chrétiens ciblés par le Heavy Metal, le Thrash Metal et le Death Metal occidental, tout en gardant cette volonté de blasphémer et de transgresser l'ordre établi. Or, l'ordre établi au Népal n'est pas le christianisme, Paul D. Greene explique que pour blasphémer et transgresser l'ordre moral et social au Népal il faut s'attaquer à l'hindouisme comme le fait UgraKarma en traitant de façon sanglante le poème épique Bhagavad-Gita⁴⁰⁸.

« Les tropes de transgression contre l'hindouisme sont, évidents dans les paroles, les pochettes d'albums et dans les récits des auditeurs, il ne s'agissait pas d'une simple "traduction" des critiques vis-à-vis du christianisme comme on peut le trouver dans certains groupes de heavy metal européens et américains. Au contraire, la frustration qui a motivé les transgressions symboliques semble être des contraintes et des obligations religieuses très locales et népalaises. [...] Je suggérerais que les paroles violentes du thrash metal népalais constituaient en fait une attaque symbolique contre des normes et obligations locales spécifiques de comportement moral et religieux ... » (2011 – p.127)

Autrement dit plus que la figure du « viking » il s'agit avant tout de se tourner vers les enjeux liés à l'identité locale et actuelle. Pour critiquer et/ou blasphémer la société moderne et par extension le christianisme, certains groupes scandinaves, notamment de Metal Extrême comme Bathory, Enslaved ou encore Unleashed cherchent une autre figure que celle de Satan et se tournent vers le passé, avant l'ère chrétienne. Comme un moyen de critiquer le christianisme sans faire appel à une figure tirée de sa cosmogonie. C'est avant tout la quête d'un passé local qui se traduit par l'utilisation de culture « viking » et/ou « médiévale ».

Ces imaginaires sont majoritaires dans l'esthétique du Metal (que ça soit par leur aspect fantastique et/ou historique) et se retrouvent du Power Metal au Black Metal⁴⁰⁹. Elles font

408. Il s'agit d'un texte fondateur de la religion hindouiste tiré du Mahabharata. Il retrace l'épopée mythologique hindoue connue sous le nom de « La Grande Guerre des Bhārata », qui met en scène les descendants de l'empereur légendaire indien, Bharat.

409. Exception faite du Neo Metal, du Metalcore ou encore d'une large partie des groupes de Thrash Metal (même si l'on trouve une imagerie médiévale plus facilement que dans les deux styles précédemment cités de par sa filiation plus récurrente avec le Black Metal ou le Death Metal, elle reste minoritaire).

parti de son « folklore » mais des artistes comme Bloodfire ont dépassé cette image « pittoresque » du Metal pour saisir et comprendre pourquoi à l'origine les groupes de Metal se sont approprié ces mythes anciens.

Plus qu'être hors des traditions, Bloodfire dépasse l'expression la plus ostensible du Black Metal. Il a cherché à comprendre pourquoi les groupes de Black Metal utilisaient ces imaginaires, ces mythes, qu'ils soient païens, médiévaux ou sataniques. Il le dit lui-même, les groupes de Black Metal sataniques chinois ne le sont pas vraiment, ils ne cherchent pas à blasphémer ou critiquer le christianisme, ils aiment juste le style « Black Metal » et donc l'imagerie et la mythologie qui va avec :

« Je ne crois pas qu'ils soient réellement anti-chrétiens, je crois qu'ils aiment juste ce style de musique. »

Bloodfire a dépassé ce « style » de Black Metal et c'est pour cela qu'il dit que la Chine se prête parfaitement au Black Metal. Il ne se limite pas à l'imagerie première, pour lui il faut trouver sa propre voie, comme lors d'une partie de jeu de go⁴¹⁰ :

« Zuriaake se focalise sur ces trois religions. On parle de ces trois religions, c'est pour ça que je t'en ai autant parlé. Zuriaake c'est un mélange des trois, parfois, sur certains morceaux, on va plus parler du taoïsme, ou alors du bouddhisme, ça dépend des morceaux, on parle même de Confucius. Par exemple, un morceau du premier album, « Yi qiū », « Afterimage of Autumn », est beaucoup plus inspiré du taoïsme. Il est vraiment calme, naturel et... naturel, comment dire. Imagine une montagne vraiment vraiment grande, recouverte de forêts, sans humains, vraiment aucun avec juste des oiseaux, des animaux mais, si tu pouvais regarder, de plus en plus près, avancer ton regard, et le focaliser sur un élément, être libre de te déplacer sans être là. Tu verrais une table de jeu, avec des carreaux blancs et noirs, c'est un plateau de go. C'est un jeu qui incarne parfaitement la philosophie chinoise. Le vent déplace les pierres, le jeu est entouré de vent, le vent blanc déplace les blancs, le vent noir déplace les noirs. Je pense que le jeu de go est vraiment profond et intellectuel. Mais il n'y a personne, donc qui joue ? Qui sont ces joueurs de l'ombre, tu regardes il n'y a que les oiseaux et tu oublies et l'été est passé, l'automne est déjà là et le jeu n'a

410. Le go est un jeu de stratégie chinois dont les premières traces remontent à la période des Printemps et Automnes (771 - 481/453 av. J.-C). Les légendes autour du jeu racontent qu'il aurait été créé par un des deux empereurs légendaires Yao ou Shun. Le jeu a pris sa forme moderne au Japon dans le courant du XVe siècle.

pas bougé et tu as oublié ce qui était mauvais. C'est ça l'atmosphère du morceau, c'est la nature du taoïsme. Dans le second album, y a le titre « Lonely Goose », « Gūyàn ». Il est inspiré du confucianisme. C'est juste un grand oiseau, vraiment très grand, qui vole loin et longtemps. Pas d'amis, pas de famille, juste moi. Moi et le ciel, au dessus de la terre, mais son esprit n'est pas celui d'un oiseau, son esprit est celui d'un homme. Qui veut vivre comme ça, peut-être que tu as des amis, de la famille, une femme mais là tu es vraiment seul, totalement seul, personne n'est avec toi, plus rien n'est mauvais ou bon, juste tu voles... et tu vois autour ce qu'est la vie. Plein de gens qui se lèvent, plein de gens paresseux, plein de gens qui sont juste en vie mais toi, juste tu voles. Ce morceau a quelque chose de traditionnel, une atmosphère, c'est anti-confucéen donc si le Black Metal est anti-chrétien, en Chine on n'a jamais cru au Christ. Quand tu fais un groupe de Black Metal en Chine tu as plein de chose à penser, comme pourquoi tu fais ça. »

Bloodfire renoue avec la démarche « démoniaque » et blasphématrice du Black Metal en incorporant les religions chinoises et les mythes chinois tout en devenant leur antithèse au travers de concepts et de mythes « anti-confucianiste ». De plus – pour revenir à son pseudonyme –, « Bloodfire » est une référence à Bathory, une figure mythique de la scène Black Metal et extrême en général. Nous pouvons constater que Bloodfire joue et se joue des mythologies chinoise et Black Metal et, tel le poète Li Ho⁴¹¹, il :

« ... est, plus que celui qui parle, celui qui se laisse parler. Il apparaît comme un déchiffreur en même temps qu'un ordonnateur des mythes accumulés au cours des millénaires. Tout se passe comme si le poète ne pouvait accomplir son propre mythe, qu'en ayant vécu tous les autres mythes. En ordonnant, il les transforme. Ce passage souterrain à travers les mythes est pour lui une initiation. » (1977 – p.90)

Au travers de sa musique, Bloodfire ordonne les mythes « accumulés au cours des millénaires », pour cela il a « déchiffré » les codes utilisés dans le Black Metal et s'est également saisi des mythes intrinsèques à ce style. La démarche volontairement démoniaque de la création du Black Metal lui a permis de rendre saillante la voie chinoise qu'il a tracée, comme un moyen d'« accomplir son propre mythe ». Pour cela il a exprimé les mythes sataniques au travers d'Hellward, païens avec Yn Gizarm puis religieux avec Zuriaake, 411. Li Ho ou Li He 李贺 est un poète chinois né en 791 à Changgu, dans le Henan où il mourut en 817. Ce poète de la dynastie des Tang n'a été publié que quinze ans après sa mort. Pour François Cheng ces poèmes sont : « ... de nature incantatoire, recréant des scènes d'invocations de sorcières chamanes. » (1977 – p.87)

autrement dit il a « vécu tous les autres mythes », les a ordonnés dans chacun de ses projets et ils se sont transformés en passant au travers du prisme du Black Metal. Le Black Metal est cet initiatique « *passage souterrain à travers les mythes* » qui lui a permis d'être honnête avec lui-même et ainsi d'être une personne « moderne », de trouver son propre chemin pour enfin, écrire de « vraies » paroles.

Cette dimension initiatique du mythe et du Metal prend une toute autre ampleur avec Dryad et Bliss-Illusion :

« Bouddha, Bouddha Dharma m'a offert une philosophie et l'amour de toute chose. Mon maître m'a appris la compassion envers les gens. Il m'a beaucoup parlé de l'amour, de la réincarnation, et j'ai adapté ça à ma musique, le Post-Black. Ma mère m'a raconté l'histoire de Sainte Marie et du Royaume du Paradis, pour moi c'est une histoire très romantique. J'ai écrit une histoire qui s'en inspire dans mon livre, un conte de fée. Ça m'a fasciné, c'est devenu comme un rêve, la destination que je voulais atteindre. C'est ça que Bouddha m'a enseigné et j'aimerais contempler ça. C'est important pour moi. Je sais que le chemin de la compassion est long, dur, il faut l'accepter pour grandir. »

Pour Dryad, la religion chrétienne et « *l'histoire de Sainte Marie et du Royaume du Paradis* » ne sont que des histoires, il n'y voit rien de religieux, seulement un conte romantique et féérique qui l'inspire pour ses propres histoires. Ça l'a fasciné, fait rêver, il l'a appréhendé, d'un œil extérieur à cette religion, déjà initié par son maître bouddhiste et suivant les préceptes de la religion bouddhiste. Contrairement au chemin « de la compassion » qu'il faut « *accepter pour grandir* », « *l'histoire de Sainte Marie et du Royaume du Paradis* » n'est qu'un mythe dont il rêve lorsqu'il l'entend, comme lorsque sa mère lui racontait. Il se retrouve bercé par ce moment, comme tout enfant lorsque sa mère lui raconte des histoires merveilleuses avant de s'endormir. Le fait que Dryad n'éprouve pas de sentiment religieux à l'égard de cette histoire, et qu'il aimerait contempler ce « *Royaume du Paradis* » au travers des enseignements de bouddha rappelle l'idée de Marcel Granet sur le fait que : « *La sagesse chinoise est une sagesse indépendante et tout humaine. Elle ne doit rien à une idée de Dieu.* » (1934 – p.478). Pour Marcel Granet la sagesse chinoise est surtout liée au Confucianisme et au Taoïsme – puisqu'il considère que le « *Bouddhisme chinois doit au Taoïsme plus d'idées qu'il ne lui en a apportées* » (1934 – p.448) – mais cette représentation de la sagesse fait écho à la quête de la sagesse de Dryad qui admet volontiers certaines influences confucianistes dans la pensée bouddhiste chinoise. Mais pour lui, il existe une différence majeure entre le

bouddhisme chinois et les autres formes de bouddhisme, et ce n'est pas l'apport taoïste ni confucianiste :

« La différence avec les autres formes de bouddhisme c'est la pitié. Pour moi, et c'est juste mon opinion, le seul vrai bouddhisme c'est le bouddhisme chinois même si dans les faits je pense pas qu'il y ait beaucoup de différences. »

Bien qu'au travers de ses paroles il aborde les liens avec le divin, le centre de ses réflexions et de ses écrits est l'être humain. Il incarne parfaitement cette idée avec son projet solo, Tassi. Inspiré de son recueil de poésie *Caelum·Deva* – qui a donné naissance au morceau "Leave·Abhassara·Deva" de Bliss-Illusion – il nous conte le voyage romantique et intrigant du troubadour Tassi. Ce dernier va parcourir les dimensions oniriques, folles, divines à la recherche de son amante, Uni. Son cheminement dimensionnel le mènera sur les chemins de la sagesse et de la déification. Sa quête d'Uni le fera transcender sa condition humaine, elle est sa croyance indestructible. Lorsqu'ils se retrouvent ce n'est que le début d'un voyage qui les mènera plus loin...⁴¹² Pour cette histoire et ses paroles, Dryad réinterprète encore une fois un mythe, qui est lui-même inspiré d'un traité chinois :

- Dryad : *« Notre nouveau morceau, "Leave·Abhassara·Deva"⁴¹³ " est basé sur un ancien traité chinois sur les fleurs, malheureusement le texte original est parti au Japon mais on a pu le consulter par Internet. Une partie des paroles de "Leave·Abhassara·Deva" parlent des fleurs de jasmin, c'est une partie du traité très connue en Chine. »*

Zhang⁴¹⁴ un ami du groupe, présent à ce moment-là aux studios de Dryad et qui avait pris part à l'entretien, me demande :

- Zhang : *« Tu connais l'opéra Turandot⁴¹⁵ ? C'est un opéra italien qui parle d'une histoire d'amour, et d'un empereur italien qui aime une princesse chinoise et dans cet opéra le compositeur utilise ce même traité et crée un style très chinois. »*
- Pourquoi les gens aiment cet opéra ?

412. Ce résumé est tiré en parti de l'explication écrite par Dryad pour son album que j'ai traduit pour le Webzine Scholomance et le label Anesthetize Productions.

413. 離·極光淨天 (pinyin : Lí·jíguāng jìng tiān).

414. Il ne s'agit pas de Mr. Zhang.

415. Il s'agit d'un opéra de Giacomo Puccini, composé en 1926 et inspiré d'un récit de Carlo Gozzi (1720-1806).

- Zhang : « *Parce que les mélodies sont vraiment très prenantes émotionnellement il y a quelque chose de parfait. Le cœur, les âmes, les sentiments ce n'est pas juste par rapport aux fleurs. Le morceau c'est l'histoire de la déchéance d'un dieu...* »
- Dryad : « *Excuse-moi mais ce n'est pas à propos d'un dieu. Ce n'est pas un dieu c'est Deva, Deva c'est une puissance bouddhiste. C'est sur la chute de Deva.* »
- Zhang : « *Ah ok !* »
- Dryad : « *C'est à propos du chagrin de Deva et sa représentation de la souffrance dans notre musique.* »

Au travers du discours, de Dryad on peut constater que sa réappropriation passe par le prisme de la religion bouddhiste⁴¹⁶, de l'intégration du divin dans sa musique. Il est bien question du divin et non pas de Dieu ou d'un dieu car, lorsque Zhang dit que c'est l'histoire de la chute d'un dieu, Dryad le reprend gentiment mais avec fermeté en expliquant que c'est une puissance bouddhiste, donc divine certes mais pas un dieu. Il lie l'homme au divin et pour cela il crée sa propre mythologie qu'il construit au travers des paroles. Sa propre quête se retrouve dans ses morceaux avec Bliss-Illusion ou Tassi ; ce dernier est son alter ego, évoluant dans un monde mythique et mystique. Dryad ne cherche pas à prêcher le bouddhisme, juste à transmettre la vision qu'il a du monde, une vision influencée par le bouddhisme et son chemin de vie. Les morceaux sont des moments de vie, des expériences transposées dans son monde imaginaire, où se côtoient des mythes de divers horizons ainsi que des moments de la vie quotidienne. Wang, guitariste et compositeur de Bliss-Illusion résume cette idée avec une image poétique et féline :

« Par exemple « Fú jiǎ »⁴¹⁷, la motivation autour de ce morceau c'est mon chat qui mangeait une plante verte, la plante continue à grandir et je vois l'énergie de la vie. C'est ce que la chanson exprime. »

Dryad matérialise ses réinterprétations des mythes mais aussi du quotidien dans ses paroles. Toutes ses inspirations font sens car elles sont transposées dans un « ailleurs ». C'est désormais « ailleurs » qu'elles prennent place, dans un récit mythologique « autre » construit par Dryad. En incorporant le divin à travers notamment la cosmogonie et la mythologie bouddhiste il ne se focalise que sur ce qui possède un engagement émotionnel fort. Pour

416. Nous reviendrons plus précisément et en détails sur l'incorporation du divin dans la musique de Bliss-Illusion dans le chapitre suivant.

417. "葶甲" (Recovery Of All Things) extrait de l'album « Shinrabansho » 森罗万象.

Richard Mèmeteau :

« On a beau vivre initialement dans un monde social borné de normes et de frontières, nous apprenons à notre première réappropriation, que nous ne pourrions jamais rien posséder en propre. Parler de réappropriation à ce titre est donc peut-être abusif, puisque le simple fait d'en parler nous fait glisser dans un monde où il n'y a pas de propriété. » (2019 – p.283)

Dryad dépasse le monde social, les normes et les frontières physiques. Pour cela il se réapproprie ce qui fait écho à sa vision du monde, que ce soit des mythes, des récits, des contes, qu'ils viennent de France, de la bible, de la Chine ou du bouddhisme. Dryad s'est « fait glisser dans un monde où il n'y a pas de propriété ». Pour cela, plus que simplement en « parler », Dryad et Bloodfire l'écrivent, le chantent sur scène et sur album : leurs réinterprétations des mythes « chinois » construisent l'identité de leur musique mais aussi leurs identités en tant que metalleux, chinois, et au final metalleux chinois. Autrement dit, une identité liée à se que l'on pourrait qualifier de « Metal » et qui désigne l'identité Metal mondialisée, mais aussi à leur construction en tant qu'individu chinois (Catherine Capdeville-Zeng ; 2001). Deux identités qui n'ont rien de distinctes puisqu'elles se répondent et se construisent mutuellement, il en résulte l'idée qu'il existe une identité Metal chinoise mêlant par exemple histoire mondialisée du Metal et histoire locale et nationale. Cette identité entretient un lien de réciprocité avec leur identité musicale : leur musique construit autant leur identité qu'ils construisent l'identité de leur musique. Richard Mèmeteau explique que le terme réappropriation est « abusif » car l'idée de réappropriation est inhérente à celle de « propriété », mais la réappropriation ne va pas forcément de pair avec le fait de vouloir posséder pour soi cette réappropriation. En diffusant leur musique, Dryad et Bloodfire réactualisent les mythes chinois pour créer une expérience « sur mesure » (Mathieu Claveyrolas ; 2003) comme les dévots face au divin au temple de Saṅkaṭa-mocana, ainsi que le constate Mathieu Claveyrolas :

« ... les festivals allient performance esthétique et expérience dévotionnelle. D'autre part, ils sont une forme de communication avec le divin « sur mesure », plus facile et plus adaptée au monde moderne que les chants et récitations dans leur version quotidienne, grâce notamment à un effet d'atmosphère décuplé. » (2003 – p.221)

Ces festivals musicaux à Saṅkata-mocana nous montrent que la « réappropriation », ici la

parole divine, permet de communiquer plus facilement avec le divin. La réappropriation permet de créer un lien sur mesure entre la parole et celui qui l'écoute, qui sera plus réceptif car cette parole aura été modernisée. La parole sera plus facilement comprise et transmise car elle joue avec des codes du « monde moderne », ainsi, elle permet à ces musiciens, créateurs d'univers uniques, personnels, en un mot singuliers de diffuser leurs visions au plus grand nombre (pour reprendre vos mots). Ces codes du « monde moderne » viennent de la réappropriation de ceux qui produisent cette parole : pour nous, il s'agit par exemple de Dryad et Bloodfire.

En se réappropriant les mythes « chinois », ils ne créent pas de nouveaux mythes, mais une « nouvelle » parole « mythique ». Nouvelle, car elle se base sur des codes plus modernes, ceux du Metal. A contrario les mythes liés au Metal – que ce soit par l'histoire du Metal, ou l'imagerie judéo-chrétienne – influencent également la vision qu'ils ont de ces mythes. Il ne s'agit pas de trouver un mythe chinois « cool » et d'en faire un morceau qui ne transporterait rien d'autre qu'une imagerie « cool chinoise » – à l'instar des groupes de Black Metal sataniques chinois qui ne parlent de satanisme que pour le côté « dark cool », comme le qualifiait Wu Zakk. Les groupes comme Zuriaake et Bliss-Illusion cherchent à remettre les mythes au centre de leur création pour qu'ils renouent avec leur « essence » initiatique, qu'ils soient un moyen de faire du Metal une musique douée de sens pour l'auditeur chinois. En faisant sens chez l'auditeur chinois, sa parole sur les groupes va conforter une identité « chinoise » à ces derniers, leur offrant une « *accessibilité accrue, mais surtout dans celui d'une adéquation entre les attentes du dévot et l'expérience qu'il vit* » (2013 – p. 231). À l'image du dévot qui accède au divin, l'auditeur chinois accède à la mythologie chinoise qui est en adéquation avec ses attentes d'un Metal chinois, il fait donc l'expérience de la mythologie du Metal chinois⁴¹⁸. Puis, en communiquant autant sur celle-ci que sur celle du Metal en général, l'auditeur chinois va intégrer dans son discours autant et au même niveau les références du Metal chinois et étranger, faisant ainsi entrer dans la cosmogonie Metal les groupes chinois et dans la culture chinoise le Metal comme un pendant « moderne » de sa culture.

418. S'il est ici question de mythologie du Metal chinois, c'est que le Metal comme tout courant musical a ses groupes de « références », « culte », « légendaire » et des figures telles que Dio, Lemmy Kilmister, Ozzy Osbourne, Dead, Euronymous etc... qui forment un panthéon. Ce sont des figures perçues par les auditeurs de Metal comme « quasi-divines » et dont la parole, la musique traversent les générations ; on leur élève des statues comme pour le chanteur de Motörhead au Hellfest. L'auditeur, fidèle dévot, est prêt à s'engager physiquement et pécuniairement dans ces groupes. Lors de mes années lycée on parlait même du Hellfest comme la « Grande Messe du Metal » ou comme un « pèlerinage » qui ferait de vous un « vrai » metalleux.

Les mythes se révèlent profondément ancrés dans la quotidienneté. Chacun d'eux, au travers d'un « jeu » évocatoire se définissent l'un l'autre. Et c'est à l'être humain d'y prendre part, de partir en quête de ce sens, lui permettant de ce fait d'entrer pleinement au sein de ce monde chinois. Le Metal est le reflet de cette relation complémentaire mais aussi des enjeux liés à l'utilisation de l'identité Metal et à l'identité chinoise, qui s'y jouent. Cette dualité, consciemment ou non, a été intégrée par Bloodfire et bien qu'il ne soit pas l'instigateur de ses différentes façons de faire du Metal chinois, son parcours musical et de ses projets personnifient ces enjeux. Il adapte le Metal à la Chine avec Zuriaake, puis la Chine au Metal au travers d'Yn Gizarm et expriment au travers d'Hellward tout l'identité satanique et diabolique du Blackened Heavy Metal. S'il n'est pas le seul à faire du Metal de tel ou de tel manière en revanche il concentre ces différentes façons de penser le Metal chinois et le Metal en Chine. Ces négociations entre ces identités distinctes se font au travers du monde chinois. La familiarité et la quotidienneté mythique qui habite ce dernier n'entre pas en conflit, ne résiste pas à l'intégration de nouveaux sens, car il ne s'agit – encore une fois – pas de lui donner un autre sens, mais de lui en offrir un supplémentaire. Cette familiarité du mythe est possible grâce à sa quotidienneté, Bloodfire nous le disait le monde chinois est magique, mais cette mythologie qui enveloppe la scène n'est pas seulement poésie et lumière. Nous avons entraperçu avec Yn Gizarm une facette plus sombre, plus humaine, plus violente. Comme toute mythologie, elle ne parle pas seulement des cieux divins, purs, insondables. Avec Li Chao nous avons vu que les sonorités religieuses pouvaient être blasphémées, corrompues pour ainsi revêtir un noir aspect : les divinités qui y évoluent ne sont pas intouchables et leur sens premier devient tout autre lorsqu'il se confronte à la réalité humaine tel que la politique...

• MYTHE ET POLITIQUE, LE LIEN ÉTROIT

Bloodfire, Wang et Dryad se sont toujours efforcés de se tenir éloignés le plus possible de la politique ; Wang allant jusqu'à me dire sur le ton de la plaisanterie que, s'il venait à l'idée de Dryad de mettre de la politique dans sa musique, il le tuerait.

De façon beaucoup moins humoristique, lors de l'entretien avec Bloodfire, à cause du brouhaha ambiant j'ai compris « politique » au lieu de « poétique » lors d'un échange : cela a été l'occasion de lui demander de développer son idée sur la politique dans la musique Metal :

« Je n'aime pas ça la musique politique. Si tu as le droit d'avoir un point de vue politique, sur des sujets, une vision, tu as le droit d'avoir un point de vue extrême, de te battre pour, mais pour la musique, si tu écris ton point de vue politique dans la musique, dans le Rock'n Roll, dans le Metal ce n'est vraiment

pas bien. Le Metal, le Rock'n Roll, ça doit créer des émotions. Je ne crois pas que ça ait sa place dans la musique, c'est mon avis ça ne crée pas d'émotions⁴¹⁹, ce n'est pas quelque chose d'honnête. Parfois dans le Folk, – j'aime le folk – ils abordent des thèmes politiques dans les paroles mais j'aime ça, car le Folk c'est toujours lent, tu sais à quoi tu as affaire. Mais dans le Metal non, c'est juste l'expression des émotions, c'est ça que j'aime. Quand tu expliques ton point de vue politique dedans je n'aime pas ça, tu vas juste engendrer de la fureur, de la colère et rien d'autre, ça ne sert à rien, c'est inutile. »

Le discours de Bloodfire sur la musique Metal s'inscrit dans la pensée dominante selon laquelle le Metal est un style « apolitique » et qu'il doit se focaliser sur le fait de créer des émotions. Il est en revanche conscient que cet avis n'est pas partagé par les branches du Metal aux valeurs politiques les plus « extrêmes », à savoir extrême gauche avec le Red and Anarchist Black Metal et la droite pour le National Socialist Black Metal. Pour Bloodfire il y a d'autres styles de musique pour parler politique comme le « Folk » : ce Folk dont il parle est le Neo Folk ou la Dark Folk, des styles musicaux minimalistes, « lents » aux paroles engagées, principalement à l'extrême droite⁴²⁰. Néanmoins, même si Bloodfire revendique sa musique comme apolitique cette position le rend déjà politique, c'est ce que souligne Howard S. Becker car « *Même une œuvre dont l'auteur n'a pas d'arrière-pensée politique revêt une signification politique au regard de l'action gouvernementale.* » (1982 – p. 201). Wang en est bien conscient et c'est pour cela que sous couvert d'humour il reste véhément envers la question politique dans la musique de Bliss-Illusion. L'utilisation des mythes par Bliss-Illusion au travers du Metal « ... *s'appuie sur des conventions proprement artistiques, mais tellement ancrées dans l'expérience des gens qu'elles sont incorporées au fonds culturel.* » (1982 – p. 66). Les mythes utilisés bien que prenant une nouvelle forme musicale et/ou esthétique gardent leurs sens premier, de mythe mais aussi religieux. Tous les membres de Bliss-Illusion sont plus ou moins liés au bouddhisme, que ce soit par le fait qu'il joue dans un groupe aux préceptes bouddhistes ou au quotidien comme Dryad. Le fait que Dryad soit engagé à chaque instant dans la religion bouddhiste et guidé spirituellement par un « maître »⁴²¹ tibétain fait que les paroles du groupes peuvent aisément tomber dans la sphère de la politique. Les groupes de Black Metal invoquant au travers de leurs paroles des figures sataniques et les mythes judéo-chrétiens n'ont que peu de chance d'inquiéter ou de soulever une censure directe de la part de l'État car ces figures mythiques n'ont pas dans de « fonds

419. On peut penser que pour Bloodfire ces « émotions » ne sont pas « honnêtes » car créées par la société, il ne s'agit plus de quelque chose de « naturel ».

420. Mais de plus en plus de groupes de Neo Folk commencent à se revendiquer de l'extrême gauche.

421. C'est comme cela qu'il le définit lui-même.

culturel » chinois. Les valeurs et les figures sataniques ne revêtent alors aucunement une idéologie contestataire envers l'ordre établi car simplement le « fonds culturel » chinois ne se base pas sur des principes judéo-chrétiens. Un groupe prônant les valeurs chrétiennes aurait bien plus de chance de perturber l'idéologie dominante⁴²², le groupe serait alors « contre nature » car ces valeurs « *interrompent le processus de « normalisation »*. De ce point de vue, elles sont autant de gestes en direction d'un discours qui scandalise la « *majorité silencieuse* », *qui conteste le principe d'unité et de cohésion, qui contredit le mythe du consensus.* » (Dick Hebdige, 1979 – p.21). Autrement dit, même si les groupes de Black Metal chinois utilisent une imagerie et les mythes sataniques, le fait que la pensée, les valeurs politiques et religieuses judéo-chrétiennes ne soient pas le « fonds culturel » de la Chine fait que le satanisme est perçu simplement comme quelques chose de « dark cool ».

Les mythes, les arts, les styles sont des notions qui composent la construction le Metal et par conséquence également le Metal chinois, chacun de ces aspects est signifiant. De ce fait ces aspects entrent en conflit – avant même la société dominante – au sein même de la scène Metal chinoise de façon plus ou moins virulente, allant de l'exclusion symbolique de Li Chao à de simples débats amicaux sur la catégorisation stylistiques de tel ou tel groupe. Les mythes deviennent des objets de « *lutte entre les différents discours, les différentes définitions et significations présentes au sein de l'idéologie, est par conséquent toujours aussi une lutte pour le sens : une lutte pour l'appropriation des signes...* » (1979 – p.21). Dick Hebdige exprime ainsi le fait que « *la communauté des consommateurs de mythes, n'est pas un corps homogène* » (1979 – p.20), comme c'est le cas lorsque l'on compare rapidement l'utilisation de la religion bouddhiste par Bliss-Illusion et Ritual Day ; alors que les premiers nous content les mythes des Devas et des Bodhisattva, les seconds en appellent à Yamāntaka, le Bourreau du Seigneur de la mort⁴²³ et comme le dit Pei Lei bassiste de Ritual Day en me montrant son tatouage sur le bras : « *Ça c'est Yamāntaka. C'est notre Satan.* ». Nong Yong chanteur et parolier du groupe enchaîne :

« Y a un morceau dessus, c'est une histoire, basée sur un conte tibétain. Une jeune et belle jeune fille, et un gars veut tuer cette jeune femme. Et il fait appel à une bête pour y arriver. »

Mais Yamāntaka n'est pas uniquement défini par son statut de dieu de la mort, il s'agit également de « *l'aspect courroucé de Mañjushrī, le bouddha de la sagesse* » (Philippe Cornu, 422. Le gouvernement chinois a d'ailleurs ordonné la destruction en 2019 d'une église à Funan dans la province d'Anhui. Ce n'est pas la première puisque déjà en 2018 l'église évangéliste Jindengtai située à Linfen avait été complètement rasée.

423. Appellation de Philippe Cornu (2006 – p.721).

2006 – p.721). Cette figure bouddhiste illustre parfaitement la dualité des interprétations entre Bliss-Illusion et Ritual Day au sujet du Bouddhisme et illustre ainsi que la même mythologie peut être interprétée, abordée de façon différente en fonction des besoins de celui ou ceux qui l'invoquent. D'autant plus que le bouddhisme est une religion qui se prête à l'interprétation et à la réappropriation, c'est que souligne Anne Cheng lors qu'elle aborde la pensée de Shao Yong qui « retient du bouddhisme l'idée qu'il existe différents niveaux de réalité selon le point de vue. » :

« Le Fait suprême est Un (en tant qu'il est la totalité indivisible, Un ne saurait être un nombre). Sans se mettre en mouvement, il donne naissance à deux. Dès lors qu'il y a deux, il y a puissance spirituelle (qui représente l'aspect dynamique de la réalité et introduit la possibilité de la mutation, alors que le Fait suprême est immobile). Le spirituel donne naissance au nombre (qui, en tant qu'aspect de la réalité, sont donc produits dans ce premier passage de l'immobilité au mouvement). Les nombres donnent naissance aux figures. Les figures donnent naissance aux objets concrets. » (1997 – p.435)

Pour paraphraser Shao Yong et ainsi faire le parallèle avec l'objet mythique, le mythe comme le Fait suprême est Un, il existe un mythe originel⁴²⁴ qui s'inscrit dans une totalité indivisible, la mythologie. Sans se mettre en mouvement, autrement dit sans se signifier lui-même il donne naissance à des significations multiples. Ce rôle de signifiant multiple est renforcé par le fait que :

« La performance musicale constitue une forme de communication ambiguë dans la mesure où elle laisse une large place à l'équivoque interprétative, c'est-à-dire à la possibilité d'allusions plus ou moins masquées, d'expressions à double-sens, de connotations ironiques, et plus encore d'appréciations multiples et divergentes. » (Christophe Traïni, 2008 – p.16)

Le mythe tire sa puissance de l'évocation qui trouve en la musique le respectable parfait pour son expression de part sa « forme de communication ambiguë ». Musique et mythe deviennent les outils idéaux pour : évoquer, laisser libre l'interprétation, la resignification et la réappropriation. Ces figures mythiques, une fois réappropriées donnent naissance à des objets concrets, comme par exemple la musique de Bliss-Illusion et celle de Ritual Day. Mais. De par cette « essence », un mythe, tout comme l'art, peut très aisément servir la politique

424. Je ne parle pas ici de l'idée de « monomythe ».

d'un gouvernement ou au contraire lutter contre, car comme le souligne Howard S. Becker :

« Certaines formes d'arts exacerbent les mécontentements, sèment le doute dans les esprits et rendent les gens inaptes à remplir leur rôle comme le voudrait l'État. » (1982 – p.179)

De nombreux musiciens développent des idées anti-gouvernement mais ce n'est pas pour autant qu'ils cherchent à politiser leur musique. Pour d'autres, c'est l'existence même de leur style de musique sombre et nihiliste ou l'utilisation d'une langue qui devient l'expression de leurs idées. Nous avons vu que les groupes politisés – sans être légion – sont présents, certains comme Voodoo Kungfu ou Tengger Cavalry se sont expatriés aux États-Unis pour être libres de leurs paroles, d'autres jouent avec la censure comme Speak Chinese Or Die. Le groupe de Grind / Hardcore a sorti en Chine son premier album dans la précipitation pour éviter de nouvelles lois, mais il est compliqué d'y échapper indéfiniment, comme s'en est amèrement rendu compte Punisher (判官). Le groupe de Thrash Metal s'est en effet vu censuré et banni des plates-formes de streaming de musique chinoise car leur morceaux ont été dénoncés par des utilisateurs comme « politiquement malveillants »⁴²⁵ :

« Lundi nous a apporté des nouvelles bizarres. Nous sommes soudainement informés que toutes nos chansons ont été supprimées de la plus grande plate-forme de streaming de musique en ligne en Chine, et notre profil d'artiste a été interdit sur cette même plate-forme. Pendant ce temps, sur d'autres plates-formes plus petites, nos fans ont également constaté que toutes nos chansons avaient été supprimées.

La raison est simple c'est parce que certaines personnes haineuses et ambiguës ont déclaré à plusieurs reprises que nos chansons étaient « politiquement malveillantes ». Et avec le système de censure culturelle dans ce pays, les vous-savez-qui préfèrent simplement nous interdire plutôt que de jeter un vrai regard sur ce que nous avons vraiment exprimé. (Sans parler de la musique; non, personne ne se soucie vraiment de la musique elle-même ici.)

En tant que groupe de Thrash metal, nous ne souhaitons pas abandonner notre attitude face aux ténèbres et à l'injustice de « la machine », et nous ne faisons pas de compromis face à cette censure absurde. Pourtant, nous ne nous

⁴²⁵. Expression tiré de leur communiqué sur le sujet. Il a été posté le 29 mars 2021 sur leur page Facebook officielle.

étiquetons pas non plus comme une sorte de héros rebelle; nous souhaitons simplement exprimer nos vraies pensées et idées à travers notre musique, sans nuire à aucune personne, animal, sous-groupe ou société.

Bref, nos chansons sont interdites sur une importante plate-forme de streaming en ligne en Chine. Nous avons investi nos efforts sans fin, notre temps, notre argent et même notre cœur dans notre musique et nous aimerions que le monde les entende et en discute. Nous nous soucions beaucoup plus de la musique elle-même que de toute sorte d'absurdités politiques. On entend donc dire que la plupart des groupes en dehors de la Chine ont leurs chansons téléchargées sur Spotify. Mais avec un accès limité au monde extérieur, nous n'avons aucune idée claire du fonctionnement de Spotify ou de toute autre plate-forme grand public, et nous n'avons actuellement pas de label pour nous aider avec tout cela. Si vous pouviez nous faire des suggestions, elles seraient très appréciées. »

La censure étatique n'est pas aussi spectaculaire et extrême que dans *Fahrenheit 451* ou *Equilibrium*⁴²⁶. La censure subit par Punisher 判官 illustre les propos d'Howard S. Becker lorsqu'il explique que les exemples de gouvernement détruisant physiquement les œuvres d'art restes rares puisque :

« La plupart du temps, la censure n'est pas aussi impitoyable ni aussi totale. Elle intervient au stade de la distribution plutôt qu'à celui de la création ou de la conservation des œuvres. L'État en interdit la vente, l'exposition ou la représentation dans les lieux habituels. Étant donné que les mondes de l'art ont tous des circuits de distribution (qui passent ou non par des intermédiaires), la censure consiste à refuser à l'artiste l'accès à ces dispositifs institutionnels, de sorte que l'œuvre peut être réalisée, mais pas appréciée ou soutenue comme d'habitude. » (1982 – p.202)

La musique de Punisher a été catégorisée comme n'étant pas en accord avec les valeurs étatiques elle ne peut donc plus être diffusée librement sur les plate-formes de streaming chinoise. On constate au travers de leur communiqué que le groupe est conscient des limites qui vont désormais exister par apport à leur musique, écartant d'office la possibilité de l'auto-

⁴²⁶. *Equilibrium* est un film américain dystopique réalisé par Kurt Wimmer et sorti en 2002. Il s'inspire autant d'univers comme *Matrix* que de *Fahrenheit 451*. On y retrouve les "ecclésiastes" une milice armée et entraînée à débusquer et supprimer les personnes "déviantes" qui ressentent des émotions et/ou protègent des œuvres d'art elles-mêmes détruites. Le drapeau du Libria, le pays fictif où se déroule l'action, est inspiré du drapeau nazi.

censurer. Ils « *élaborent leurs projets en tenant compte des interventions possibles de l'État* » (Howard S. Becker, 1982 – p.204) en cherchant par exemple à héberger leur musique sur une plate-forme étrangère.

Il ne s'agit pas de l'unique cas où l'État chinois court-circuite la diffusion d'œuvres indépendantes. Début 2021, de nombreuses références musicales ont disparu du site de vente en ligne le plus utilisé en Chine, Taobao⁴²⁷. Les raisons évoquées par l'État chinois sont que les structures qui vendent ces albums ne payent pas d'impôt sur leurs ventes. En censurant plutôt qu'en légiférant sur le problème, le gouvernement limite ainsi l'accès aux productions indépendantes. Coraline Aim dans son ouvrage sur l'histoire du Rock chinois relève qu'au :

« printemps 2015 Pékin voit fermer plusieurs espaces culturels, des concerts et des festivals sont annulés ce qui a amené le Midi Festival à se retirer en province. Cela fait suite à la décision du gouvernement dirigé par Xi Jinping de resserrer le contrôle de l'espace dont bénéficie l'expression culturelle – cela concerne les médias, les intellectuels et Internet. Le président veut rétablir les valeurs socialistes chinoises et le rock ne semble pas en faire partie. Même si la fermeture du club ne semble pas liée, celle d'une demi-douzaine de salles jette un froid sur le milieu underground qui se voit à nouveau dépourvu d'espace de création. » (2018 – p.213)

Ces fermetures ne se sont pas arrêtées en 2015 puisque que le 13 Club de Pékin – un pub qui fait aussi salle de concert – connu pour organiser de nombreux concert de Metal, ferme en 2019. L'établissement localisé dans le quartier universitaire de Pékin avait accueilli le 15 Juin 2019 en toute hâte et juste avant un autre événement le concert de Rupture et HolyArrow après leur annulation la veille par la salle qui devait les accueillir initialement. Lors de l'entretien avec Schtarch, qui avait lieu la veille du concert reprogrammé, il me demande :

« *Tu viens demain au concert ? Ça fait chier on a dû déplacer à cause de la censure c'est pas à cause du groupe, c'est cette live house qui est fidèle à la Chine, le problème c'est la live house elle sait pas être droite.* »

Huabin Zhou du groupe de Black / Death Metal R.N.V explique cette annulation par la censure des discours qui « ne sont pas pro-Han, pro-nationaliste » :

427. Il s'agit du plus important site de vente au détails et/ou en gros de Chine. Le site a été mis en ligne en 2003 est possède un système de vente similaire à celui d'Ebay, qui permet d'acheter et de vendre entre particuliers et/ou professionnels. Il appartient au groupe Alibaba, qui détient également Aliexpress.

« Aujourd'hui le concert qui devait avoir lieu a été annulé, on a dû avec les groupes changer de salle et modifier le programme d'origine. On devait jouer le soir mais finalement on va jouer l'après-midi le lendemain à cause de la censure. C'est une censure différente. Ils aiment pas les chansons qui ne sont pas pro-Han, pro-nationaliste. »

Alors que le concert était programmé de longue date, la salle a donc communiqué la veille l'annulation du concert, sans raison apparente. Pour Schtarch c'est évident que c'est dû au contenu subversif de Rupture qui parle de la révolution de 1911 et d'HolyArrow qui se revendique hokkien, une minorité ethnique chinoise. Pour lui ses deux projets sont politiques car :

« HolyArrow se focalise sur des événements politiques, je pense qu'on peut dire que c'est un groupe politique mais en Chine les mouvements politiques sont strictement bannis. Peut-être pas si stricte, tu peux t'exprimer un petit peu sur internet, mais pas quelque chose de vraiment sérieux. La politique est différente selon les régions, la censure est bénéfique au parti communiste chinois et au président, si tu veux exprimer du nationalisme par contre y a aucun problème. »

C'est en ayant conscience de ces limites imposées que Speak Chinese Or Die finira pas sortir leur album à l'étranger avec un *artwork* différent⁴²⁸. Ben, chanteur du groupe, explique cette pochette :

« Alors la pochette, c'est une peinture à l'huile d'Ivan Brun qui représente une classe au lycée chinois avec des étudiants sous perfusions. [...] Donc en gros, pour comprendre la pochette, faut comprendre que l'examen du Bac chinois, le Gaokao, c'est l'examen le plus important dans la vie d'un chinois. En gros, c'est cet examen qui décide de ton futur car plus tu réussis, plus tu auras la chance d'intégrer une bonne université (c'est comme un concours après la prépa si tu veux un peu). Et bonne fac = bon boulot (l'inverse est vrai aussi). Faut comprendre que la pression (de la famille, des profs, de la société) pour cet examen est énorme. Donc l'idée de la pochette vient d'un fait divers lu sur le net chinois : dans ma province, un lycée mettait les étudiants sous perfusion de vitamines pour qu'ils soient moins fatigués en classe. Bon c'est juste un fait

428. Avant d'être réédité en 2022 en vinyle par le label Dying Art Productions avec cette même pochette mais en noir et blanc et au format 10 pouces et non pas 12 pouces comme à l'origine., perdant de ce fait de nombreux détails.

divers, y a pas ça dans tous les lycées, faut pas non plus imaginer toute la Chine comme ça... [...] Et si tu regardes, y a plein de petits détails sur la pochette (y a les deux faces), la caméra, les portraits d'hommes politiques, c'est vraiment réaliste. »



Figure 21. – Pochette de l'édition occidentale du vinyle de l'album éponyme de Speak Chinese Or Die (2016).

Mais qu'en est-il des mythes ? C'est Anne Cheng qui, au travers du rôle que Liu Fenglu a tenu lors de la « démystification » des classiques « anciens » orthodoxes des Song, des Ming et des Qing, nous montre qu'un texte peut être créé de toute pièce pour légitimer un pouvoir en place. Pour Liu Fenglu :

« Il s'agissait de montrer que toute la tradition textuelle tenue pour orthodoxe

aussi bien par le néoconfucianisme des Song et des Ming que par les « études Han » des Qing était en fait fondée sur des Classiques prétendument « anciens », fabriqués en réalité de toutes pièces par l'archiviste Liu Xin (32 av. J.C.-23 apr. J.-C.) pour justifier le règne de Wang Mang (9-23 apr. J.-C.), l'usurpateur de la légitimité des Han. [...]

Liu Fenglu achevait ainsi de semer le doute sur les origines des versions « anciennes » des Classiques dont il était devenu impératif de faire remonter l'authenticité avant la manipulation de Liu Xin au service de Wang Mang. [...]
La querelle d'école se radicalisait au moment même où le renouveau des « textes modernes » se révélait compatible avec un réformisme de plus en plus audacieux, voire avec les idées nouvelles venues d'Occident. » (1997 – p.612)

Les mythes écrits ou non font partie de ces « histoires » qui ne peuvent jamais « *n'être qu'une histoire aux yeux [de] tous ceux qui croient dans la structure mythologique [...] des mythes* » Richard Mèmeteau nous montre au travers de la pensée de Joseph Cambell que « *ces histoires ont des effets : les mythes guérissent, et aident à vivre. Ils ont une dimension pédagogique ; ils sont bons pour l'épanouissement personnel.* » (2019 – p.139). Les mythes font partie de ces récits éminemment politiques, de surcroît le caractère populaire et « pédagogique » de ces derniers – que l'on retrouve sous une forme plus moderne dans les *blockbusters* hollywoodiens étudiés par Richard Mèmeteau – les rendent séduisants et « compatibles » pour faire passer des idées politiques ou à les politiser par leur simple utilisation dans un contexte d'hégémonie culturelle. C'est le cas avec Tengger Cavalry, Nine Treasures qui revendiquent la préservation de la culture mongole à travers la langue et/ou la mythologie mongole : leur engagement politique se fait par cette utilisation et non pas par un engagement dans les paroles. Les groupes les plus politisés comme Voodoo Kungfu – qui revendique clairement l'utilisation de faits historiques et non pas d'histoires –, HolyArrow et Rupture puisent leurs inspirations dans des faits historiques plus ou moins locaux et plus ou moins fantasmés ou, comme Speak Chinese Or Die, dans les faits divers.

Il semble qu'il existe une rupture entre les groupes aux paroles engagées qui s'inspirent de faits que l'on pourrait qualifier de « réels » et ceux aux paroles « mythiques ». Mais il y a un groupe qui a décidé de lier mythe et politique en utilisant le mythe comme symbole de sa critique : il s'agit de JaJaTao 假假條.

Ce groupe aux influences musicales diverses et aux frontières stylistiques floues trouve ses racines musicales dans le Sludge, un style de Metal lent et souvent qualifié de « boueux » qui trouve ses origines dans la rencontre du Doom Metal et du Punk Hardcore. Musicalement, le style se caractérise par des atmosphères sombres s'infiltrant de façon

pernicieuse dans les cœurs, telle une dépression. JaJaTao 假假條 mêle à cette fange nihiliste des éléments Punk Hardcore plus présents notamment dans le chant, mais aussi une utilisation expérimentale quasiment bruitiste de l'instrumentation « chinoise » ainsi que des influences de la musique Pop hongkongaise des années 1920. Si pour R. Murray Schafer, « *la musique est la clé du paysage sonore utopique.* » (1979 – p.334), pour JaJaTao 假假條 la musique est la clé d'un paysage sonore dystopique alors que le mythe en est son emblème.

« Le drapeau peut-il être hissé avec les applaudissements et l'auto-hypnose ?

Cela ne me pose aucun problème que l'on pointe une aiguille sur moi.

Il n'y a aucun moyen d'éliminer la maladie mentale.

Quel est le problème avec la vie aujourd'hui ?

Je veux juste être tranquille, seul.

J'aimerais pouvoir être au calme.

Je veux te serrer dans mes bras mais je suis indépendant.

Ne pas attirer l'attention de la doctrine.

Pouvez-vous également abandonner votre visage aux lèvres soignées et ordonnées ?

Me punir et te punir n'explique pas le problème.

Il n'y a aucun moyen d'éliminer la brisure.

Quelle est l'importance de la valeur de la vie dans le couloir de la mort ?

La peur ne peut pas s'éloigner.

Des axiomes s'éveillent de partout

La justice et le châtiment sont tous deux des outils.

Il est trop tard pour penser au flux infini de la lumière et de l'ombre.

Plus le voyage est important, plus le chemin est large, plus le chemin est large.

Plus vous sacrifiez, plus vous sacrifierez.

Plus vous vous trompez, plus vous vous tromperez, encore et encore

Hélas

Ding sacrificiel⁴²⁹

Porc

Âme

Corps somatique

Épines de Bauhinia⁴³⁰

429. Les dings 鼎 sont des chaudrons fait de terre cuite puis de bronze, lorsqu'ils sont passés de l'usage courant à l'usage rituel. Ils possèdent généralement trois pieds bien qu'il en existe à quatre. Ils sont utilisés dès l'ère pré-historique de la Chine au quotidien pour la cuisine, à partir de la dynastie Shang (1600-1046 av. J.-C.) ils deviennent signes de richesse et sont utilisés pour les offrandes aux dieux et/ou aux ancêtres.

430. Le Bauhinia est un arbuste à orchidées originaire du sud de la Chine. Sa fleur est l'emblème de Hong Kong.

Honneur flétri

Oublier »

- Morceau : "Guanyin" 觀世音 de l'album « Kind Of Triumph » 法利勝神經, 2020.

Le titre de ce morceau de JaJaTao 假假條 renvoi à Guanyin, « *le grand bodhisattva qui personnifie la compassion. C'est sans aucun doute le plus populaire de tous les bodhisattvas dans l'ensemble du Mahāyāna. On l'appelle aussi Lokanātha, "Protecteur du monde"...* » (Philippe Cornu, 2006 – p.60). Mais pour JaJaTao il s'agit surtout de faire référence à sa forme féminine bien plus répandue en Chine ; si on sait qu'il s'agit bien de sa forme féminine c'est que le nom Guanyin n'est utilisé que pour désigner cette forme spécifique, alors que sous sa forme masculine il porte le nom d'Avalokiteśvara. Philippe Cornu explique que c'est dans la sphère sino-japonaise que Guanyin prend : « *... une forme féminine [...] bien qu'aucun texte canonique ne le stipule. En tant que Guanyin, le populaire bodhisattva est bientôt révééré comme une mère protectrice par tous ceux qui souffre, accordant fertilité et protection contre tous les dangers.* » (2006 – p.60). En Chine, il est de tradition populaire pour les jeunes hommes de porter un pendentif de la divinité, comme porte-bonheur.

Lorsque JaJaTao intitule son morceau Guanyin et illustre son second album d'une de ses représentations ce sont tous ces fonds culturels qu'il évoque mais lorsqu'il l'utilise, le détourne, c'est avec ces racines Hardcore et Punk qu'il renoue :

« *... le style punk est dans un état constant de construction, de flux. Il introduit un ensemble hétérogène de signifiants qui sont susceptibles d'être remplacés à tout moment par d'autres signifiants non moins productifs. Il invite le lecteur à « se glisser dans la signifiante », à perdre le sens de l'orientation et l'orientation du sens. Dans sa dérive sémiotique, le style punk en vient ainsi à s'approcher d'un état que Barthes définit comme un « flottement » (la forme même du signifiant) : « ce flottement ne détruit rien, il se contenterait de désorienter la Loi » (Barthes, 1994). » (1979 – p.133/134)*

JaJaTao ne porte plus le symbole Guanyin comme une protection, il porte haut une image corrompue de la divinité. Le nom anglais du morceau "Gun Should Yell" n'est absolument pas une traduction littérale du titre en chinois, JaJaTao reprend quelques éléments de prononciation similaires avec Guanyin. Cette « traduction » anglaise signifie en français, « Le Pistolet devrait hurler » créant ainsi un premier double sens, simplement avec l'intitulé du

morceau.

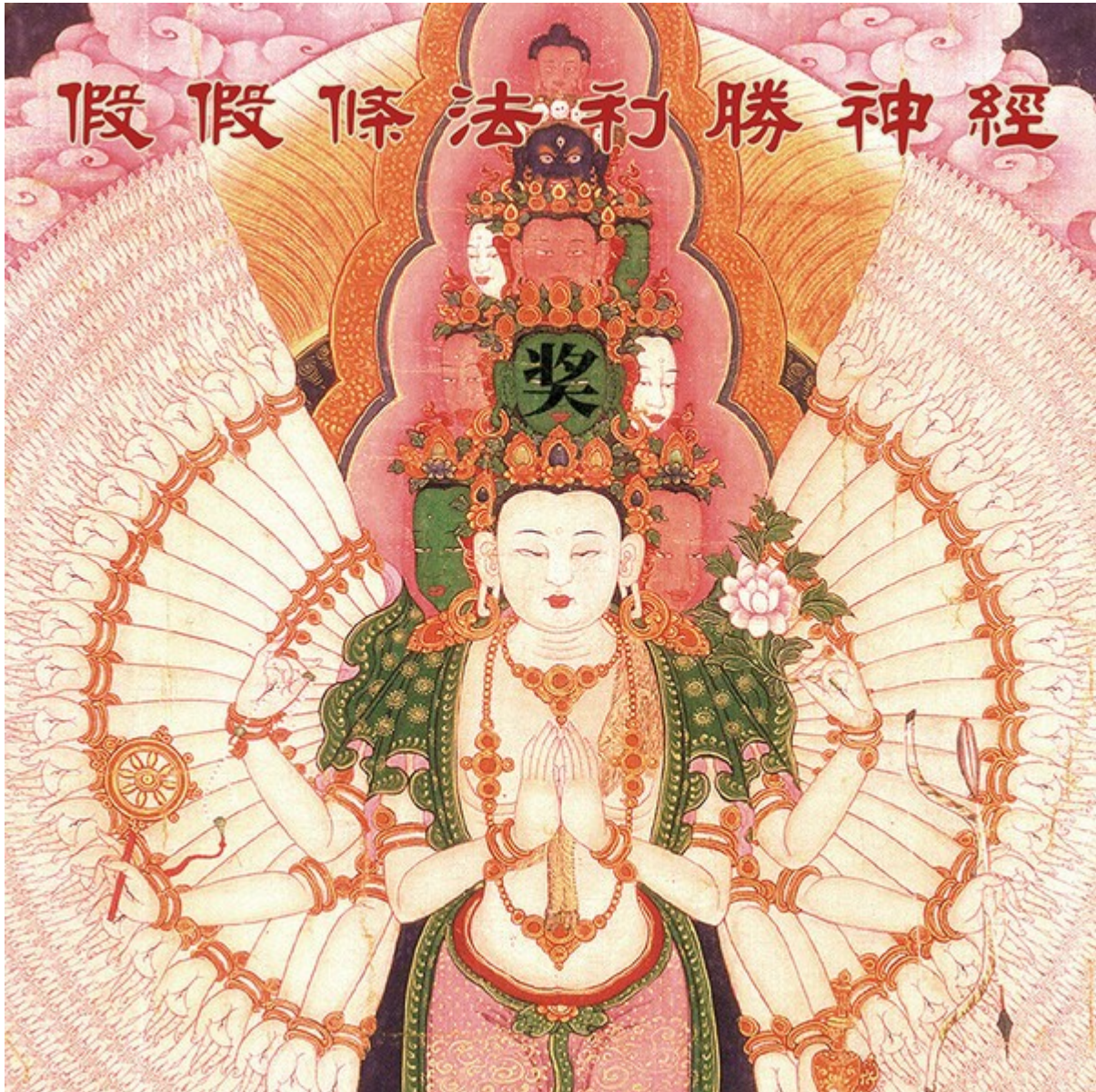


Figure 22. – Pochette de « Kind Of Triumph » (2020) de JaJaTao représentant Guanyin.

Cette « traduction » n'est pas le fruit du hasard : Liu Yucao, chanteur et parolier de JaJaTao avec qui j'ai échangé dans les studios de Dryad, a étudié et vécu pour ses études en musique aux États-Unis. Lors de nos échanges j'ai constaté qu'il parlait et maîtrisait parfaitement l'anglais, donc si le titre du morceau en anglais est différent du titre chinois, c'est sans nul doute voulu. L'auditeur qui ne saisira pas les paroles en chinois saura qu'il ne s'agit pas d'un morceau sur « l'amour » contrairement à ce que suggère le titre en chinois. Ce double titre symbolise l'ambivalence ainsi que le double discours tenu par JaJaTao. Pour Nathanael Amar cela n'a rien de surprenant car « souvent dans les chansons politiques chinoises, les groupes jouent beaucoup sur les mots et l'homophonie » (2022 – p. 207). Le morceau revêt « un ensemble de signification naturelles à la structure double » et « dans le même temps, un

caractère public, de sorte que le poète, sans communiquer au sens habituel du terme, exerce cependant un contrôle, non dissimulé, sur le processus d'interprétation » (Marc Dominicy, 2011 – p.256). Nous allons, dans les pages suivantes, chercher à mettre en exergue cette « intention poétique » (Marc Dominicy ; 2011) du double sens.

Le morceau nous glisse dans la peau d'un jeune homme amoureux. Il est tiraillé entre l'image qu'il doit donner à la société et celle de juste laisser parler ses émotions et son envie de serrer celle qu'il aime dans ses bras alors que les conventions de « la doctrine » ne lui permettent pas un tel élan d'amour. Le seul amour qu'il doit ressentir est-il celui pour le drapeau qui se hisse devant ses yeux ? Un amour du drapeau peut-il être sincère lorsque que ce dernier nous hypnotise ? Lorsqu'il se pose la question il est pointé du doigt, désigné pour être soigné par une « aiguille ». Mais il ne peut pas être soigné ou alors c'est la société qui ne peut être soignée. Dans ces premières paroles JaJaTao laisse planer le doute et joue sur ce « flottement » qui « *ne détruit rien, il se contenterait de désorienter la Loi* ». La maladie mentale qui ne peut être soignée est-elle celle du jeune homme ou de la nation ? Le morceau interroge sur la possibilité d'abandonner ce « visage aux lèvres soignées et ordonnées » c'est-à-dire un visage où les lèvres sont belles et ne prononcent qu'un discours « ordonné » par « l'auto-hypnose ». Pour JaJaTao, se poser de tels questions c'est déjà briser le lien de l'hypnose de la doctrine, vouloir se retrouver seul ou seulement avec celle qui compte c'est refuser la doctrine collective, c'est ce retrouver dans le couloir de la mort. Ce cheminement qui s'éveille dans l'esprit du jeune homme est évident, il n'a pas besoin de la démontrer, c'est un axiome. Il est condamné par la justice et le châtement devenu de simples outils au service de la doctrine, il n'y a rien d'indépendant. Il n'existe plus aucun refuge, pas même la religion, c'est ce que suggère l'image de ce « flux infini de la lumière et de l'ombre » qui rappelle celle du Ying et du Yang et qui « *éveille une image concrète et complexe, celle d'un aspect d'ombre conjugué à un aspect lumière* » (Marcel Granet, 1934 – p.110). Mais ici, il n'est plus question de l'éveiller ou d'y penser car elle n'existe pas dans la doctrine, montrant ainsi son statut absolu tant au niveau de la gestion physique des individus (il vaudrait la serrer dans ses bras mais il ne peut pas, il voudrait être seul, mais il ne peut pas), qu'au niveau émotionnel (amour, peur), spirituel et politique.

La suite du morceau est une chute. Le jeune homme constate que chaque choix personnel engendre des choses plus grandes. Il ne s'agit pas seulement de son chemin mais de l'ensemble de tous les chemins, que le moindre sacrifice est le symbole d'un sacrifice encore plus grand, il n'existe pas de petits sacrifices. Puis, il est lui même sacrifié dans le ding de la doctrine. L'utilisation du symbole du ding crée un niveau de lecture supplémentaire dans les paroles de JaJaTao : le protagoniste s'y retrouve sacrifié et, par ce fait, il devient la nourriture de la doctrine, et la doctrine dépasse l'unique aspect politique pour devenir une doctrine à la

fois politique et religieuse. Son corps est comme celui d'un porc sacrifié, cette image évoque l'épidémie de peste porcine qui a touché la Chine en 2018 et des faits divers qui ont suivi et secoué le pays avec des vidéos montrant les porcs brûlés vifs. Le jeune homme n'est qu'un « pestiféré » social, il n'est qu'un « corps somatique », autrement dit, il n'est qu'un corps mouvant parmi tant d'autre, il n'est pas perçu comme une entité complète avec un esprit. Avant de tomber dans l'oubli il contemple une dernière fois les fleurs de Bauhinia et ses épines. Si le doute subsistait encore, JaJaTao, en symbolisant les épines qui blessent la doctrine par celle de l'arbre Bauhinia dont les fleurs sont le symbole de Hong Kong, s'attaque tout en sous-entendu et double sens à la doctrine du Parti Communiste Chinois.

Les paroles de JaJaTao s'inscrivent dans la tradition métaphorique de la poésie chinoise. François Cheng fait également appel au discours métaphorique pour expliquer cet état de fait, pour le sinologue et poétologue :

« au-dessus du discours « terre à terre » se dresse une voûte céleste dans laquelle planent des figures lumineuses formant une constellation. Unies par des liens métonymiques, transformant le hasard en nécessité, elles se situent les unes par rapport aux autres, s'attirent entre elles et s'éclairent de leurs feux croisés. Au milieu d'elles brille un astre d'un éclat particulier : la lune. Vers elle convergent les autres étoiles ; c'est elle qui, chargée du désir humain, finalement les éclaire toutes. Cette lune, qui est un des symboles fondamentaux des poètes chinois classique, dont la sensibilité est essentiellement « nocturne » révèle, par le truchement des signes au rythme primordial, le secret d'une nuit de mythe et de communion. » (1977 – p.101)

JaJaTao apporte à ces métaphores des doubles sens. Ces doubles sens ne peuvent être compris que par ceux qui prennent le temps de déchiffrer les paroles, de saisir les symboles porteurs d'un double sens, celui « terre à terre » et celui de la critique sociale et rendre ainsi le morceau signifiant. "Guanyin" pourrait n'être qu'un morceau d'un amoureux transi et éploré de ne pas pouvoir être avec sa bien-aimée et qui en appelle à Guanyin pour l'aider à avancer, mais il s'agirait là d'une lecture uniquement « sensible » ; pour Pierre Bourdieu : « *Si l'attention sensible convient parfaitement lorsqu'elle s'applique au texte, elle conduit à manquer l'essentiel lorsqu'elle se porte sur le monde social dans lequel il est produit.* » (1992 – p.14). Pour saisir le discours de JaJaTao il faut lire les paroles « les unes par rapport aux autres » les laisser s'attirer en elles et s'éclairer « de leurs feux croisés » c'est ainsi que l'on pourra comprendre le morceau et « *le monde sociale dans lequel il est produit* ». C'est également ce que souligne Christophe Traïni, pour comprendre la musique contestataire, : « *il faut ajouter*

les contextes sociopolitiques au sein desquels les chants surviennent. » (2008 – p.15), cela nous permet de saisir « *ce passage de la métaphore à la métonymie (ou le contraire), [...] typique de la manière dont se déroule une suite de transformations par inversion* » (Claude Levi-Strauss, 2009 – p.211). Revenons sur l'analyse de François Cheng, elle nous permet de faire le lien entre l'aspect politique (Christophe Traïni) et le contexte culturel où se développe le mythe (Claude Levi-Strauss), nous permettant de comprendre le processus utilisé par JaJaTao pour les associer. Ce lien intime créé par ces mots vient en partie de :

« Cette symbolisation généralisée, [que l']on l'observe également dans le taoïsme et les religions populaire. Un nombre impressionnant d'éléments du cosmos, de la nature et du monde humain sont porteurs de sens symbolique ; ils tissent un vaste réseau mythique qui permet à l'esprit humain de s'unir, sans entrave à l'ensemble du monde objectif. » (1977 – p.25)

L'utilisation du mythe comme prime de sa critique sociale permet d'invoquer des images « symboliques » connues possédant déjà un certain sens social et une place dans cet ordre social. Le fait de sortir Guanyin de son aspect « mièvre » utilisé par les jeunes hommes chinois en la plaçant au centre d'une musique sombre et violente interroge déjà sur le sens qui lui est donné par l'auteur, en l'occurrence JaJaTao. L'auditeur chinois sera alors plus à même de se plonger dans les paroles car intrigué par cette utilisation « hors-normes » de la divinité. Dit de façon plus triviale, JaJaTao « tend la perche » à l'auditeur chinois pour aller voir les paroles en sortant Guanyin de son utilisation socialement admise. En revanche, pour l'auditeur occidental, la démarche sera inversée, il faudra s'intéresser avant tout au « *monde social dans lequel il est produit* » pour comprendre le double sens utilisé par JaJaTao, car il construit ce double discours sur des symboles et des mythes chinois. Ce lien entre symbolisme et mythes est, pour François Cheng, inhérent à la façon d'écrire de la poésie en Chine :

« La symbolisation poétique et la symbolisation mythique, [...] ne sont pas deux voies parallèles, sans rapport entre elles ; au contraire, ayant même origine, elles s'appuient l'une sur l'autre, s'interpénétrant et finissent par se joindre, comme deux bras d'un fleuve. La poésie, tout en empruntant largement des figures symboliques aux mythes collectifs, enrichit ceux-ci de figures nouvelles qu'elle crée au cours des âges. De plus, poésie et mythes font usage du même système de correspondances (nombres, éléments, couleurs, sons, etc.), proposé par la tradition. Leur rapport est à ce point intime que le long développement de la

poésie chinoise elle-même est à envisager comme la lente constitution d'une mythologie collective. » (1977 – p.25)

Au travers de l'analyse de l'écriture poétique chinoise de François Cheng, nous pouvons constater que Zuriiake n'est pas le seul groupe à puiser les structures narratives et symboliques de ses morceaux dans la poésie classique chinoise. Ce sont ces différentes réappropriations poétiques qui font que les groupes construisent la « mythologie collective » du Metal chinois mais aussi celle de la poésie chinoise car en utilisant les mêmes mécanismes littéraires ils s'inscrivent dans cette « lente construction ». En suggérant au travers des mythes et des symboles, comme le font les poètes chinois JaJaTao et Zuriiake, ils nous offrent des « *échantillons du monde réel* » (Pierre Bourdieu, 1992 – p.540) symboles d'une « *réalité évoquée [qui] se présentent de ce fait avec toutes les apparences du monde du sens commun, qui sont habitées par des structures, mais dissimulées sous les dehors d'aventures contingentes, d'accident anecdotiques* » (Pierre Bourdieu, 1992 – p.541). C'est le cas pour JaJaTao qui, sous couvert des « *apparences du monde du sens commun* » d'une divinité protectrice des jeunes hommes chinois et d'une histoire d'amour totalement « anecdotique », évoque une réalité sociale destructrice de l'individu chinois et devient ainsi une critique de la doctrine du Parti Communiste Chinois. Le groupe ira jusqu'à remercier dans le livret de leur album « Kind Of Triumph » 法利勝神經 au côté de leurs amis et de leurs familles « The Chinese Communist Party », « Donald Trump » et « Cui Jian ». Un dernier « pied de nez » envers des « figures » politiques vues et considérées comme autoritaires et qui se retrouvent aux côtés du musicien Cui Jian, symbole de la révolte de la place Tian'anmen.

La puissance évocatrice du mythe en fait un outil utile et efficace du politique, son aspect « pédagogique » souligné par Richard Mèmeteau (2019) permet à l'État d'en faire des symboles de ses valeurs. C'est ainsi que pour Howard S. Becker « *l'interpénétration du politique et de l'esthétique influe sur la notion même d'art* » (1988 – p.179). De ce fait, un mythe utilisé et interprété à travers l'art (et donc la musique) par l'État sera le reflet de la politique qu'il souhaite mener :

« Le gouvernement d'une société industrialisée peut préférer l'ordre et l'harmonie aux dissensions et à l'« anarchie », tandis que les dirigeants d'une société en plein développement peuvent craindre que l'art ne sape l'ardeur au travail ou la rigueur morale supposées indispensables à la croissance économique. » (Howard S. Becker, 1988 – p.179)

Tout comme son utilisation par l'État, un même mythe peu revêtir des sens différents voire contraires selon le groupe qui l'utilise. Il pourrait être une simple évocation littéraire et sensible chez Zuriaka, critique chez JaJaTao et nationaliste chez Black Kirin. Il existe un point commun à ces trois utilisations, c'est leur aspect politique. À l'image de l'art, la simple utilisation d'un mythe devient politique, même lorsqu'il est utilisé simplement pour nous conter une histoire comme c'est le cas chez HolyArrow et Nine Treasures. Cela vient du fait que ces groupes ne racontent pas une « histoire » Han, qu'il s'agit d'un mythe tiré d'une minorité ethnique, d'une culture locale et que de surcroît cela ne soit pas chanté en mandarin, créant à la fois une distance avec l'identité « chinoise » étatique tout en revendiquant le droit d'exprimer une identité « chinoise » autre.

Le lien mis en évidence par François Cheng entre le symbolisme mythique et poétique rend saillant le fait que dans les paroles des groupes qui utilisent les mythes et la poésie classique chinoise se joignent pour créer une œuvre littéraire, poétique et mythique, prenant ainsi une forme que Pierre Bourdieu qualifie de : « *suggestive, allusive, elliptique, est ce qui fait que, comme le réel, le texte littéraire livre la structure, mais en la voilant et la volant au regard.* » (Pierre Bourdieu, 1992 – p.541). S'intéresser aux paroles et à leurs liens avec le « réel » c'est lever le voile posé par le mythe sur celles-ci, c'est ne plus dérober son regard des enjeux politiques, sociaux et identitaires soulevés par l'utilisation de ces mêmes mythes. Mais pour celui qui lève ce voile, ce n'est pas sans conséquence, car c'est en voilant leurs morceaux du drap mythique que les groupes anti-étatiques comme JaJaTao voilent au regard de la censure le sens réel de leurs paroles. Ce n'est pas le cas de Punisher qui a délivré sa critique sociale au travers d'une esthétique directe et sans équivoque, comme avec l'*artwork* de leur premier album « Battle of Grace » (2015) qui reprend les couleurs « communistes » avec un train rouge et un ciel jaune / or où l'on peut apercevoir, à l'intérieur de ce train, les statues brisées de Mao Zedong et Karl Marx. Le train, qui semble se diriger vers l'extérieur de la pochette, quitte une zone industrielle symbolisée par une usine, comme si Punisher voulait nous montrer que les idéaux communistes des débuts de la République Populaire de Chine avaient été détruits, sacrifiés sur l'autel de l'industrialisation.

La musique ainsi que les paroles ne sont pas les seuls éléments vecteurs des mythes pour les groupes, c'est ce que nous avons souligné avec Christophe Traïni, pour qui, la performance musicale est un moment qui se prête à l'évocation. L'auteur explique que :

« La musique adjoint souvent au langage des sons et du corps des discours chantés porteurs de leurs propre signification. À ce propos, il convient de souligner que les paroles des chants tendent moins à expliciter le contenu

exprimé par la musique qu'à intensifier et complexifier l'ensemble des significations transmises aux auditeurs. En effet, les dispositifs scéniques, la chorégraphie ou l'alternance vocale des solos et des chœurs peuvent à leur tour être porteur d'un contenu symbolique supplémentaire. » (2008 – p.14)



Figure 23. – Pochette de « Battle Of Grace », Punisher (2015).

La prestation est donc porteuse de nouveaux dispositifs évocatoires, en plus de ceux déjà présents au cœur de la musique composée par les groupes. Ainsi, ces dispositifs scéniques contribuent lors d'une prestation à créer une atmosphère propice à l'expression des mythes mais aussi à leur réception. La prestation à cela de différent du concert, qu'il s'agit d'un élément spécifique qui compose le concert. François Nicolas explique que les concerts sont « *différents lieux musicaux où différentes œuvres entrent entrent en rapport sensible (audible) entre elles* » (2000 – p.9), pour Radosveta Bruzaud il s'agit d'un : « *Espace privilégié de*

diffusion de la création musicale » (2000 – p. 139). L'idée de lieu, d'espace et intimement lié à celle du concert, j'entends donc par prestation, l'expression faite par le groupe de leur œuvre. Bien que l'ethnographie suivante contienne une description détaillée du lieu où s'est déroulée la prestation ainsi que certains passages décrivant les actions du public ces éléments ne seront pas analysés, servant avant tout à contextualiser et à faire vivre l'atmosphère de la prestation. J'ajouterais par ailleurs au « rapport sensible », en plus de sa dimension audible, la dimension éminemment visuel du Metal ainsi que contextuel qui participe plus ou moins directement à la prestation faisant de celle-ci un acte créateur et évocateur. L'analyse de l'ethnographie nous permettra de voir que le contexte dans lequel se déroule une prestation influence grandement l'atmosphère qui s'en dégage ainsi que la perception que l'on se fait des mythes évoqués à travers celle-ci mais aussi de ceux qui s'écrivent devant nous, créant une nouvelle identité mythique.

B. L'ATMOSPHÈRE, OU QUAND LE METAL ÉVEILLE LES MYTHES

• HOLYARROW ET RUPTURE, DES RUES POPULAIRES AU BAR UNDERGROUND

Alors que la date du Metal United World Wide⁴³¹ devait avoir lieu en soirée au Yue Space, une salle connue et lieu de rendez-vous à la mode à Pékin pour les concerts, la veille du concert un message sur les réseaux sociaux chinois nous apprend qu'elle a été déplacée. Le concert aura donc lieu au 13 Club, un club de motards dans les quartiers universitaires de la ville, à 14h. Aucune raison n'est évoquée. Schtarch, membre d'HolyArrow et Rupture, deux groupes programmés à cette date me dit sur WeChat qu'il s'agit d'une « *histoire de fidélité à la Chine* ».

L'après-midi du concert, je retrouve Mr Zhang et le changement de dernière minute est dans toutes les conversations, il m'explique en m'exposant son hypothèse : « *En Chine, beaucoup de concerts ne sont pas déclarés. Déclarer un concert c'est long et en plus on risque de ne pas avoir l'autorisation, surtout pour l'underground. Les organisateurs ne déclarent pas, en général les salles acceptent et c'est toléré. Je ne sais pas pourquoi l'ancienne salle n'a pas accepté, c'est pas lié aux groupes c'est tout ce que je sais.* ». Précision qui m'avait été faite la veille par Schtarch également,

431. Édition 2019.

lorsqu'il me disait que ce changement n'était pas de sa propre volonté.

La nouvelle salle, le Club 13, est encastrée dans un renforcement d'une ruelle remplie de petits restaurants. Avant d'entrer dans la salle, il y a un espace couvert, avec quelques casiers à l'abandon, ainsi qu'une table dans cet espace délabré avec des stickers et des cadavres de bouteilles de bières vides. Des bancs dans un état similaire sont disposés devant les murs recouverts de vieux posters. Des membres du public sont assis à l'ombre pour fumer, l'odeur de cigarette et de tabac froid imprègnent le lieu. Il faut passer par une entrée séparée par un rideau de plastique pour arriver dans l'exigu passage encombré par un présentoir en verre sur la droite où s'entassent des CDs promotionnels, des baguettes de batterie et de la poussière. Un petit guichet se trouve sur la gauche ; une fois le billet payé et le tampon transparent (uniquement visible à la lumière noire) apposé sur la main, on peut entrer. C'est directement le bar qui nous accueille, avant même la salle : l'espace est petit, le bar prend tout l'espace, le plafond est bas. En vieux bois, le comptoir est marqué par les nombreuses boissons qu'il a vu passer, les bouteilles dans le fond cohabitent avec des figures en bronze de la mythologie chinoise, kirins, gardiens. Un miroir piqué par le temps nous fait face. Sur la droite un passage, entre une tenture noire de la mascotte de Motörhead, un meuble où s'entassent magazines et livres de partitions et un baby-foot. C'est en tournant sur la gauche après quelques marches que se dévoile la salle, bien plus grande que ce que laisse présager l'entrée. Deux tables dans le style drive américain sont installées sur la droite à côté des toilettes elles-même séparées par une tenture. La table de mixage est devant les tables et les banquettes. Dans la salle, des tables de bar sont éparpillées ainsi que des chaises hautes. D'autres tables et chaises en bois rafistolées sont sur la droite avec un billard qui sert de table pour le merchandising. Derrière celui-ci, sur le mur du fond, des chaises et même une balançoire intérieure pour deux. Des lampes pendent du plafond, diffusant des couleurs jaunes et rouges tamisées. Les murs sont noirs avec des bandes anti-sons en mousse un peu partout – une des parties de ces dernières se détachent. La seule fenêtre est obstruée par un épais et lourd rideau noir. La partie au-dessus du bar a été aménagée pour accueillir quelques tables et tabourets, on y a accès par un petit escalier. Personne n'y monte ; on y distingue quelques portraits peints d'artistes célèbres comme Bob Marley. Sur la rambarde qui donne sur la salle, un écriteau en néon affiche « Live : Blues, Rock ». La scène est au fond, à sa droite les loges également séparées par une tenture de Metallica représentant le poing de l'album *St. Anger*⁴³², avec le nom de l'album en chinois.

432. *St. Anger* est le huitième album du groupe. Sorti en 2003, sa pochette représente un poing fermé de couleur dirigé vers le bas sur un fond orangé. Le point est entravé par un câble blanc, serré et qui fait ressortir les veines du poing. Autour de celui-ci des éclairs noirs semblent l'entourer ou la frapper.

La salle dégage une atmosphère irréelle, hors du temps et de l'espace. Un sentiment sans nul doute dû au fait que, la veille encore, je m'attendais à les voir à la Yue Space, une salle que je connais bien pour y avoir vu de nombreux concerts, autant pour cette recherche que d'autres pour mon propre plaisir. En quelques heures le lieu du concert est passé d'une salle « à la mode » pour ses événements alternatifs et sa vision moderne de la culture et de la musique chinoise à un bar concert poussiéreux perdu dans le district de Haidian 海淀区 connu pour être le quartier universitaire de Pékin. L'importante entrée, les nombreux passages à traverser pour enfin atteindre la salle renforcent cette impression de passer dans un autre monde, presque fantastique. Le décalage est saisissant entre l'extérieur de la salle, où il fait plein jour, puisque le concert a été avancé à 14h avant un autre concert, et la pénombre déjà installée dans la salle car chaque fenêtre est obstruée, comme pour se cacher du monde extérieur. Les seules lumières sont celles des néons jaunes, sans âge.

Pas vraiment délabré ni en bon état, l'ensemble du mobilier est poussiéreux ; il a bien vécu sans avoir été entretenu et s'entasse parfois dans les coins de la salle. Le merchandising des groupes posé à la va-vite donne à la salle l'image d'un squat plus que d'un bar concert.

C'est dans cette atmosphère étrange, avec l'impression d'être dans un lieu tellement décalé par rapport à la modernisation grandissante de Pékin qu'il ne devrait pas (ou plus) exister que le premier groupe entre en scène. Le public arrive timidement, petit à petit et à la fin de la prestation c'est une vingtaine de personne qui quitte la salle. C'est au début de Rupture que le public se fait plus important. Schtarch, leader et compositeur est à la batterie, tous les membres sont vêtus simplement en noir. Le bassiste à gauche porte un t-shirt de Slayer et un du Wacken pour le guitariste à droite. Seul le *frontman* dépareille de la sobriété des membres. Il est vêtu de bracelets à clous, d'un t-shirt de Venom avec un pentagramme en feu et la tête de bouc, le tout avec une veste à patches sans aucun espace de libre. Le *back patch* de Sabbath, représentant un démon rouge surmonté du logo en lettres d'or, y est entouré de divers autres groupes de Black Metal, Death Metal et Thrash Metal : on y voit du Explosicum, Darkthrone, Mayhem, Burzum, Sodom, divers patches de Bathory ainsi que du Pestilence. Sa veste à patch condense une grande partie des influences de Rupture et, lorsque débute le concert, l'image que renvoie le chanteur est bien en adéquation avec la musique. Musicalement le groupe délivre un mélange de Death Metal Old-School et de Thrash Metal teinté de Black Metal. Violent et efficace, le groupe arrive à fédérer une grosse partie du public présent, une réaction qui fait écho à leur musique aux accents militaristes. La musique de Rupture devient un étendard sous lequel se rallie le public.

La rapidité des accords deviennent les balles sifflantes à nos oreilles, la batterie, des coups de canons. Le groupe nous plonge dans les batailles de la révolution de Xinhai, qui en 1911 a déclenché la chute du pouvoir impérial et de la dynastie Qing.

Sur certains morceaux, le guitariste joue des solos très Heavy Metal et nous envoie directement dans un assaut épique mené par les révolutionnaires. Le chant a un aspect très brut, sans pour autant devenir aussi brutal qu'un chant Death metal ou aussi profond que le Black Metal moderne. Il est rapide, acéré, comme l'était celui des débuts du Metal extrême quand le Thrash Metal, le Death Metal et le Black Metal n'étaient pas encore bien défini. Il est, en un mot, violent, sans pour autant aller chercher absolument à être extrême ; sa force vient de ces moments de coupure nets comme une balle qui coupe une vie en plein vol.

La prestation est assez courte, sans temps mort, rentabilisant ainsi chaque minute allouée au groupe. Les rares échanges sur scène se font entre le chanteur et Schtarch, notamment lorsque celui-ci va au niveau de la batterie et plonge son regard dans celui de Schtarch, reléguant au rang de simple figurants le reste du groupe.

Deux groupes passent sur scène avant que ce soit le tour d'HolyArrow, second groupe de Schtarch à monter sur scène. Les membres ne sont plus les mêmes et tous ont revêtu une tunique traditionnelle hokkienne. Celle-ci se caractérise par une ouverture qui va jusque sous le torse, se rabat sur le côté et remonte avant de s'ouvrir un peu au col. Tous les membres sont en noir à l'exception de Schtarch qui est en blanc avec une guitare noire, et qui est également au chant. Il porte un pendentif représentant le symbole du drapeau des insurgés de Wuchang, qui a été adopté par l'armée chinoise jusqu'en 1928.

Le concert commence sans perdre plus de temps. Le public s'est regroupé devant la scène, nombreux sont ceux qui portent un t-shirt d'HolyArrow, alors que pourtant il n'était pas en vente cet après-midi-là. Ils sont donc bien venus là pour HolyArrow et sont déjà pleinement acquis à leur cause. Un sample guerrier où le fracas des armes se fait entendre se lance, une partie de l'instrumentation se fait légèrement orchestrale avant que les guitares ne prennent le relais. La musique qui résonne alors entre les murs sombres de ce bar hors du temps est un Black Metal aux sonorités hokkiennes ; le contraste se retrouve autant dans les tenues de scène que dans le lieu et la musique. Les sonorités hokkiennes font retentir les temps anciens de la Chine, une forme de musique « chinoise » plus brute, primordiale comme si la sophistication de la musique de la cour impériale n'avait jamais atteint les terres hokkiennes. Les accords Black Metal sonnent comme du Pagan Black Metal, un mélange de sonorités « locales » et

de Black Metal qui n'est pas sans rappeler la vague Black Metal médiévale. L'atmosphère s'installe doucement avec ce premier morceau et le public est conquis, répondant par des hurlements et des poings levés aux accents guerriers et épiques de la musique et des histoires mythiques que nous conte HolyArrow. Mais après le second morceau, alors que l'atmosphère est plus proche de la taverne, avec la bière renversée par terre et le public prêt à guerroyer, le sample qui devait introduire le troisième titre ne se lance pas. Le groupe s'arrête net pour essayer de voir le problème sur l'ordinateur. Mais, n'y parvenant pas, HolyArrow quitte la scène sans plus d'explication. L'organisateur monte et explique le concept du Metal United World Wide. Il s'agit d'un événement que l'on retrouve dans de nombreux pays pendant la même période et qui met les scènes locales à l'honneur. Puis, à la fin de sa courte explication, l'organisateur annonce la venue du dernier groupe, sans préciser si HolyArrow continuera après.

Après une prestation d'un peu plus d'une heure, le groupe de Death Metal *Old-School* quitte la scène, et laisse finalement la place à HolyArrow.

Le groupe recommence son concert là où il s'était arrêté sans plus de formalité. Le sample se lance, une fois encore le fracas de la guerre se fait entendre, comme si le concert n'avait jamais été interrompu, le groupe joue et le public qui commençait à partir revient pour voir la prestation. Le chant guttural du *frontman* résonne, repris en écho par la voix profonde du second guitariste. Alors que le morceau se termine, le sample qui devait introduire le suivant ne fonctionne pas non plus. Les rumeurs s'élèvent dans la salle, Mr. Zhang me trouve et me dit que là, il ne sait vraiment pas comment ça va évoluer et si le concert va se faire finalement. C'est après une courte concertation que le groupe décide finalement de laisser tomber les samples et de jouer son concert sans. Il ne restera au groupe que trois titres à interpréter avant de quitter sans un mot la scène. Bien que les samples guerriers ne se fassent plus entendre, les membres du groupe, sans nul doute énervés par ces désagréments, compensent avec une énergie et une hargne qu'ils n'avaient pas sur la première partie du concert. Sans les samples de musique hokkienne, la prestation se rapproche davantage de celle de Rupture mais avec une facette plus Black Metal et guerrière. Il n'y a plus de côté grandiose, juste la guerre sur scène. HolyArrow prend le parti de jouer de façon plus violente, moins théâtrale. L'impression est différente d'avec les débuts, le groupe n'essaye plus de nous plonger dans ces temps anciens et mythiques, ils ne nous mettent plus en condition grâce aux samples. Ils sont là, ils viennent nous faire ressentir toute la violence, la brutalité de ces guerres hokkiennes, ils sont devenus ces guerriers et ne se contentent plus de les interpréter. Ils n'ont plus revêtu leurs tenues uniquement

comme un hommage à ces guerriers, leur prestation les a fait les incarner, le temps de quelques morceaux. Le concert se finit alors que le public qui est resté est encore hébété par la prestation brute et singulière à laquelle il vient d'assister.

Alors que le public s'en va acheter CDs, t-shirts et patches et que le concert semble fini, WeChat me notifie un commentaire sur une vidéo du concert d'HolyArrow : c'est Dryad, de Bliss-Illusion, qui a écrit que c'était amusant qu'on soit là car il joue à 22h dans la même salle. Il est 19h30, l'attente va être longue. Petit à petit, les groupes de personnes présentes au concert s'en vont, il ne reste plus personne, quelques membres du public se sont retrouvés dans les restaurants aux alentours. Mr. Zhang me dit qu'il serait bien resté mais qu'il a promis à un ami à lui d'aller ailleurs avant le prochain concert.

Vers 21 heures les gens arrivent de nouveau devant le 13 Club. Quelques personnes du concert précédent sont revenues, et une partie du public porte des t-shirts Bliss-Illusion. Quinze minutes plus tard, Dryad arrive, le temps d'échanger quelques mots il part dans la salle se préparer. Ce n'est pas la même association qui organise, il s'agit cette fois de Core In China : exception faite de Bliss-Illusion, ce concert inclut uniquement des groupes de Metalcore. Le temps des préparatifs un groupe joue, le public est peu présent ; c'est lors de la montée sur scène de Bliss-Illusion que le public commence à affluer, on retrouve une partie importante de celui du Metal United World Wide. Après de rapides balances le groupe commence à jouer. Alors qu'en général Dryad fait attention à la mise en scène, cette fois-ci il n'y a ni encensoir ni rouleau de prière. Dryad ne porte qu'un pantalon large en toile et son t-shirt de Cult Of Fire, un *corpse paint* fait rapidement, sans plus de cérémonie. Il en va de même pour les autres membres qui portent, pour les guitaristes, un t-shirt de Lifelover et l'autre un t-shirt de son groupe, les membres se sont rapidement maquillés. Seul le flûtiste a revêtu son habit blanc traditionnel. Lors du concert Dryad restera devant son micro sans plus de jeu scénique, un membre du public éméché, lui proposera de l'alcool qu'il refusera, puis une cigarette en insistant tellement qu'il la prendra pour la lui jeter. Le batteur tape tellement fort sur la batterie qu'il fera s'affaïsser par deux fois une cymbale. Lors du concert Dryad prendra même le temps de parler au public et de présenter le groupe. Le concert se finit assez rapidement, le groupe quitte la scène, le temps de se démaquiller, ils repartent déjà pour rentrer chez eux.

C'était l'une des prestations de Bliss-Illusion les plus étranges auxquelles j'ai assisté mais pas seulement. Bliss-Illusion dénotait complètement de l'affiche, bien que leur

musique tire vers le Post-Hardcore, mais vers la facette la plus éthérée et émotive, loin des prestations Metalcore et Hardcore « punk » des autres groupes présents. Le groupe a essayé de renforcer cette facette plus « Hardcore » en simplifiant la mise en scène. Ça a marché, mais seulement si l'on connaît les prestations habituelles de Bliss-Illusion. Leur prestation reste beaucoup plus aérienne et éthérée que l'ensemble de l'affiche et le public des groupes Hardcore/Metalcore précédents ne semble pas sensible au « Post-Hardcore ». Mais la salle n'est pas vide, loin de là, Bliss-Illusion étant le groupe qui la remplira le plus de tous les ceux de Core In China. Si la salle n'est pas emplie d'amateurs de Metalcore et/ou Hardcore, c'est que ce sont les fans de Bliss-Illusion qui sont présents ; une fois la prestation de Bliss-Illusion finie ils sortiront. Un nouveau groupe entre en scène mais les membres de Bliss-Illusion sont déjà dehors à prendre quelques photos avec leurs fans. Le temps de discuter avec un peu tout le monde et l'ensemble du groupe est parti.

• LA PRESTATION, L'ART DE COMPOSER UNE IDENTITÉ

Ce bar, désormais fermé, fut le théâtre non pas du plus plaisant des concerts auquel j'ai assisté en tant qu'auditeur de Metal, mais sans nul doute de l'un des plus intéressants du point de vue anthropologique. Le plateau⁴³³, devait être à l'origine accueilli à la Yue Space⁴³⁴, – une salle moderne, créée pour accueillir des concerts, des expositions à Pékin – mais il s'est retrouvé programmé dans un bar à l'atmosphère plus triviale, loin des expositions à la mode dans le centre de la capitale chinoise. En quelques heures Rupture et HolyArrow ont dû se réorganiser et s'adapter à des conditions de prestations plus rudimentaires pour pouvoir jouer. C'est également ce qui s'était passé lors de la prestation de Voodoo Kungfu, lorsque Li Nan, privé de micro à cause d'un souci technique a fait le choix de continuer le concert en hurlant à s'en casser la voix plutôt que de le stopper.

Nous allons, au travers de l'étude de cette vignette ethnographique créer un écho avec la prestation de Voodoo Kungfu qui a connu également de nombreux déboires et qui a forcé Li Nan à s'adapter avec hargne. Ces situations complexes et « hors-normes » ont forcé les musiciens à s'adapter dans les plus brefs délais, faisant ainsi des choix qui nous permettent de saisir l'importance de l'utilisation et de la présence de certains éléments sur scène pour créer

433. L'expression « plateau » est utilisée par les organisateurs lorsqu'ils parlent d'un concert avec une affiche déjà entièrement composée par le *bookeur*, qui organise en général une tournée avec les mêmes groupes dans plusieurs endroits. Un plateau peut aussi être organisé par les groupes eux-mêmes qui proposent ainsi un concert presque « clefs en main », c'est-à-dire que la salle ou l'organisateur n'a pas besoin de chercher d'autres groupes pour compléter l'affiche.

434. Qui a notamment accueillie le concert de Ruò Tán dont il est question dans le prologue de ce travail.

une prestation à l'identité forte, que ce soit celle du groupe et/ou celle d'une ethnie spécifique. Ces choix sont guidés par l'identité et l'imaginaire qui entourent déjà le groupe : dans ces situations « hors-normes » il faut choisir ce qui sera gardé ou non, tout en dénaturant le moins possible l'identité d'origine créée par le groupe. Car, sans être immuable, la prestation a quelque chose de définitif, contrairement au studio, les notes ne peuvent être rejouées, une erreur ne peut être rattrapée. François Nicolas explique que dans un concert une œuvre a une « identité préalable » (2000 – p. 29), l'identité créée par les groupes sur scène n'est pas une création spontanée. Qu'elle soit une nouvelle expression de celle que l'on retrouve sur album – comme avec certains groupes qui jouent plus rapidement leurs morceaux en live⁴³⁵ – ou l'exacte réplique de sa version enregistrée en studio, ces choix ont pour but de développer l'identité du groupe et de la rendre efficace ; c'est-à-dire que même une personne ne connaissant pas le groupe pourra s'en saisir et la comprendre car lors d'un concert : « *toute œuvre ne se trouve pas en général ainsi éclairée par le contexte.* » (2000 – p. 29). Le groupe doit faire en fonction du contexte dans lequel il se produit, de l'atmosphère du lieu pour arriver à exprimer par la suite son atmosphère et ainsi son identité et, pour y arriver, il passe par une série de choix qui « éclairent », composent son identité lors du concert. *Dans Les Mondes de l'Art*, Howard S. Becker explique que :

« Les choix s'éclairent, me semble-t-il, si on part de l'idée qu'une œuvre d'art doit sa forme définitive aux choix successifs, importants et minimes, que l'artiste et d'autres effectuent jusqu'au dernier moment. [...] L'œuvre prend forme à mesure que s'opère ces choix. » (1988 – p.209)

Le concert est l'événement qui nous permet de voir « en direct », lors de la prestation, les résultats de ces « *choix successifs, importants et minimes* ». Certains, comme ceux de Rupture, HolyArrow et Voodoo Kungfu qui font face à l'imprévu nous permettent d'observer les choix de « dernier moment » et ainsi de saisir l'importance de certains éléments par rapport à d'autres pour l'expression efficace de l'identité. En effet, bien que faits sous la contrainte, ces choix artistiques ne doivent rien au hasard car :

« Les artistes choisissent parmi une multiplicité de sujets, de matériaux, de formats, de styles etc. Ils peuvent opter pour une possibilité qu'ils n'ont pas retenue dans une version précédente d'une autre œuvre. Ou exécuter une œuvre d'une certaine façon et adopter une autre démarche la fois suivante. Certains

435. Je me souviens particulièrement du groupe de Black Metal atmosphérique français Loth, qui, sur scène arrivait à jouer l'intégralité de leur premier album en une trentaine de minutes alors que celui-ci faisait en studio plus de 40 minutes.

choix deviennent automatiques. Certains se concrétisent dans des objets durables, d'autres se traduisent par des œuvres éphémères qui céderont la place à de nouvelles variantes. » (Howard S. Becker, 1988 – p.211)

Les prestations sont des œuvres éphémères du fait que les groupes jouent de façon ponctuelle, dans un temps et un espace donné. Même si le groupe retourne jouer dans une même salle, les mêmes morceaux, la notion temporelle sera différente. De plus, comme toute œuvre éphémère, les concerts peuvent être « capturés » par la photo, l'enregistrement vidéo et/ou audio, les rendant durables sous une autre forme, permettant ainsi de créer une facilité à revenir sur ce moment éphémère et donc d'analyser les choix faits lors des concerts et leurs impacts⁴³⁶. Les choix faits par les groupes pour une prestation viennent à la fois de leurs expériences en concert et des éléments sélectionnés en amont, lorsqu'ils cherchent à retranscrire au mieux et/ou différemment leur identité visuelle et musicale pour le concert. Lors de moments aussi « chaotiques » que ceux dont il est question ici, les groupes sont obligés de hiérarchiser, de réfléchir à la valorisation de tel ou tel élément pour la prestation. Ces prestations « chaotiques » se rapprochent de ce qu'Howard S. Becker appelle « le moment du choix décisif » (1988), autrement dit le choix qui va mettre fin à l'évolution de l'œuvre par l'artiste. La facette « chaotique » fait que les musiciens sont dans l'impossibilité de faire d'autres choix que des choix décisifs avec un résultat immédiat :

« Cela veut dire que les artistes créent, au moins en partie, leur œuvre en prévoyant les réactions affectives et intellectuelles des autres face à leur travail. À partir de là, il peuvent infléchir leur travail en fonction des inclinations actuelles du public, ou au contraire de façon à préparer ce public à quelque chose de nouveau. » (1988 – p.214)

On pourrait ajouter à ces inflexions celle voulue par l'artiste lui-même, car lors des concerts chaotiques les musiciens peuvent choisir de favoriser ce qui est pour eux l'élément central de leur identité mais qui n'est peut-être pas perçu comme tel par le public. Par exemple, toutes les prestations de Dream Spirit auxquelles j'ai assisté se sont déroulées sans aucun problème technique – quand bien même le groupe utilise des samples d'instruments traditionnels chinois notamment une pipa –, le public est réceptif et leur succès est grandissant autant en Chine qu'à l'international ; pourtant, lors de leurs derniers concerts le groupe a de plus en plus

436. Cela a par exemple été le cas avec le chanteur Cervantes qui dans les premiers concerts de son groupe de Black Metal atmosphérique et médiéval, Darkenhöld, portait une cape à capuche rouge. Il l'a rapidement changée pour une noire en voyant que, sur les photos et les enregistrements, cette cape donnait un aspect trop « théâtral » à la prestation du groupe.

fait appel à la joueuse de pipa Tsao Chiong alors qu'ils se contentaient jusque là de samples⁴³⁷. On peut donc constater que si pour une majorité du public ce n'est en rien un élément décisif dans leur perception de l'identité chinoise et folklorique de Dream Spirit, ce n'est pas le cas pour le groupe puisque les musiciens ont fait appel à un membre extérieur pour jouer de la pipa sur scène. Pour Dream Spirit leur identité chinoise et folklorique est suffisamment importante dans leur construction identitaire pour la symboliser sur scène au travers de Tsao Chiong, prenant ainsi le risque d'être perçu différemment par le public puisqu'il y a eu modification. Lorsque les concerts se passent bien, que tous les choix des musiciens sont correctement exécutés (par eux et/ou les techniciens) et même si le groupe met en avant certains choix – comme la mise en scène, la réinterprétation ou non de morceaux – ils peuvent être perçus comme moindres par rapport à d'autres qui déclencheront pourtant des « réactions affectives et intellectuelles » (Howard S. Becker ; 1988) plus importantes que les choix que les artistes considèrent comme inhérents à leur identité.

Les concerts « chaotiques » sont donc des moments propices pour observer et dégager les choix les plus importants pour les musiciens dans la construction de l'identité de leur groupe. Que ce soit la violence du Hardcore pour Li Nan, où l'identité hokkienne plus importante que l'aspect guerrier apporté par les samples chez HolyArrow. Il faut cependant nuancer cette idée car les concerts « chaotiques » ne regroupent pas l'ensemble des concerts « hors-normes » que l'on abordait au début de cette analyse. C'est le cas par exemple de Bliss-Illusion qui, lors du concert qui suivi celui d'HolyArrow et Rupture, se focalisa sur les éléments les plus Post-Hardcore de sa musique, pour toucher un public venu principalement pour des groupes de Metalcore. Concert « chaotique » et « hors-normes » ne sont donc pas synonymes, même si les concerts « chaotiques » sont des concerts hors-normes. La différence principale entre ces deux idées est que, dans les concerts « hors-normes », les « choix décisifs » pour la prestation ne sont pas fait sous la contrainte : les groupes qui font un concert « hors-normes » peuvent avoir réfléchi à une nouvelle prestation « *en fonction des inclinations actuelles du public* » comme c'est le cas avec Bliss-Illusion. Il n'en n'est pas pour autant moins intéressant puisqu'il montre que les groupes eux-mêmes sont conscients des différents apports de leur mise en scène, même si les discours qu'ils tiennent sur ces choix décisifs se font « *sur des critères aussi indéfinissables et néanmoins infaillibles que « ça swingue » ou « ça fonctionne »* (1988 – p.213) et même « c'est cool ». Pour Howard S. Becker :

« Le fait que les artistes puissent coopérer en s'en rapportant à des critères et des

437. Des groupes de Metal folkloriques sans instruments folkloriques comme les finlandais d'Ensiferum existent et l'absence de ces instruments – remplacés par des samples et/ou un synthétiseur – ne les empêche pas d'être un groupe culte de Folk Metal.

principes esthétiques aussi flous semble indiquer qu'ils ne se guident pas sur des règles et des définitions formelles. Ils réagissent comme il leur semble que d'autres réagiraient à leur place. Et cette impression, ils la tirent des expériences répétées où ils ont entendu des gens appliquer ces critères très vagues à des œuvres précises et dans des conditions précises. Un musicien joue. D'autres lui disent si le morceau a swingué ou non. Il entend une musique, se risque à donner son avis, disant par exemple que ça swingue, et constate que les autres partagent son opinion (ou ne la partagent pas). En accumulant les expériences de ce genre, il découvre ce que signifie ce critère et apprend à l'utiliser de la même manière que les autres. » (1988 – p.213/214)

Les concerts « chaotiques » font partie de ces expériences, car les musiciens se risquent à faire des choix décisifs pour assurer ou non la prestation – ne pas assurer la prestation étant aussi un choix décisif. Le groupe peut en effet tout à fait décider de ne pas assurer son concert s'il estime que les conditions ne sont pas adéquates à l'expression des éléments les plus importants de son identité scénique et musicale. Certains groupes comme Rupture n'ont besoin de rien pour exprimer leur violence et leur volonté révolutionnaire alors que pour HolyArrow les samples tiennent une place importante. Le groupe a cherché à plusieurs reprises et de façon insistante à les faire fonctionner mais au final, les samples ne se sont pas révélés aussi indispensables que les tenues de scène puisque les membres du groupe ont pris la peine de les remettre pour leurs deux derniers morceaux. Les musiciens les avaient en effet enlevées, ne sachant pas s'ils allaient pouvoir rejouer, et étant donné qu'entre temps d'autres groupes étaient passés et que Schtarch (leader du groupe) était retourné à côté du billard faisant office de stand de *merchandising*. Tous ces choix sont ceux de Schtarch, *leader* à la fois de Rupture et HolyArrow, il était donc tout à fait possible pour lui de jouer de façon plus « décontracté » avec HolyArrow comme il l'avait fait avec Rupture ; les tenues de scènes ne sont donc pas un composant essentiel pour retranscrire sur scène toutes les musiques qu'il écrit. Le choix décisif de Schtarch de ne pas mettre les samples est certes influencé par les problèmes techniques qu'il rencontre, mais aussi par son expérience construite aux travers d'autres choix effectués lors de la construction de l'identité visuelle du groupe sur scène. Ces choix répétés et quels que soient les contextes lui permettront de hiérarchiser les éléments les plus importants et les plus efficaces pour retranscrire l'identité d'HolyArrow. En se concentrant, en mettant en avant et en valeur ses choix Schtarch pourra retranscrire au mieux sa vision d'HolyArrow lors des concerts, qu'ils soient « hors-normes », « chaotiques » ou qu'ils se passent dans les meilleures conditions. Il n'est pas alors déraisonnable de penser qu'au travers de l'expérience acquise par ces choix décisifs un concert s'annonçant comme

« chaotique » ne sera au final que « hors-normes » car les musiciens auront géré au mieux leurs choix.

La prestation de Voodoo Kunfgu aurait pu, au vu de la solide expérience scénique et musicale de son *leader* Li Nan, n'être qu'un concert « hors-normes » mais le fait que les choix décisifs n'aient pas été pris par Li Nan, le concert a rapidement viré au concert « chaotique ». Dans son analyse du choix décisif Howard S. Becker souligne que ce choix n'est pas forcément entre les mains de l'artiste concerné car « *d'autres personnes encore interviennent plus directement, et opèrent des choix personnels qui contribuent aussi à déterminer l'aspect définitif de l'œuvre.* » (1988 – p.222). C'est le cas avec le choix des salles, par exemple par les organisateurs des tournées, mais l'expérience de Li Nan en tant que musicien serait suffisante pour s'adapter à cela, Zuriakke arrivant par exemple très bien à s'adapter à une salle de bar parisienne alors qu'ils ont à l'origine une mise en scène littéralement grandiose. Mais les choix faits par d'autres personnes sont rarement aussi prévisibles que le fait de savoir que les salles sont toutes différentes lors d'une tournée car dans ce cas là, « *les artistes sont préparés à cette éventualité, et ils y pensent pendant leur travail.* » or « *bien souvent ils ignorent (et ne pourraient sans doute pas prévoir) ce que d'autres vont faire pour modifier leur œuvre, si bien qu'il leur est impossible d'en tenir compte à l'avance.* » (1988 – p.222). Lors de ce concert l'expérience de Li Nan n'a fait que « limiter les pots cassés », pourtant ce concert débutait sous les meilleurs auspices, bien plus que celui de Rupture et HolyArrow. Li Nan marquait son retour sur scène avec un nouveau *line-up* après une longue absence due au fait qu'il ait repris ses études à l'âge de 31 ans au *Berklee College of Music* où il a étudié le chant pendant un an avant d'arrêter de nouveau. Dès les premières secondes du concert, tout comme pour la prestation d'HolyArrow où les membres du groupe avaient revêtu des tenues traditionnelles hokkiennes, Li Nan nous expose au travers de la complexité de sa tenue de scène l'importance de celle-ci. Lors de son entrée en scène, on le découvre sous une forme encapuchonnée, dans une robe style tibétaine élimée et rapiécée, un masque en tissu sur le visage. La bouche cousue, les côtés aussi, sans forme humaine, totalement déformé. Li Nan devient la matérialisation cauchemardesque des démons tibétains, il matérialise son discours contre l'hégémonie culturelle han en revêtant une réinterprétation infernale des tenues tibétaines, là où Shtarch recherche une fidélité presque historique. Pourtant les deux groupes se retrouvent sur un point : ils revendiquent tous deux des paroles inspirées d'événements historiques. Alors, si le choix des tenues de scène pour HolyArrow semble aller de soi – puisqu'il parle d'événements historiques il l'exprime avec une tenue historique – celle de Li Nan semble plus en décalage avec son discours, d'autant plus que, comme le souligne Pierre Bourdieu, lorsque un « *champ artistique [est] parvenu à un stade avancé de son évolution, il n'y a pas de place pour ceux qui ignorent l'histoire du champ et tout ce qu'elle a engendré, à*

commencer par un certain rapport, tout à fait paradoxal, au legs de l'histoire »⁴³⁸ (1992 – p.400). Bien que cela aille au-delà, il serait impensable de négliger l'aspect esthétique évident de telles tenues, comme le souligne Li Nan avec enthousiasme, lorsque je lui demande pourquoi il utilise l'imagerie des mahākāla sur le tablier de sa tenue :

« Je les utilise parce qu'ils ont un look putain de cool ! »

Mais la maîtrise des événements historiques et l'engagement socio-politique de ses paroles ne laissent aucun doute que l'utilisation de l'image des mahākāla n'est pas guidée simplement par le fait qu'ils soient « putain de cool ». Lors de notre analyse des paroles de son titre « Tibet » 西藏⁴³⁹ nous avons vu que Li Nan revêtait au sein de celles-ci une place centrale, quasi-divine de guide. Hors, les mahākāla sont des formes « courroucées » des dharmapāla qui sont, comme l'explique Philippe Cornu connus comme étant les « protecteurs du Dharma », les « gardiens des enseignements » (2006 – p.176). Ces derniers :

« Très nombreux, [et] divisés en plusieurs classes, les dharmapāla constituent un ensemble impressionnant de déités, [...] [dont] la plupart montrant une apparence terrible ou courroucée. Beaucoup d'Occidentaux se sont mépris sur leur nature et leur fonction. En dépit de leur aspect souvent effrayant, il ne s'agit nullement de démons mais d'êtres puissants dévoués à la protection des enseignements secrets et veillant à dissiper les obstacles sur la voie spirituelle. »
(2006 – p.176/177)

Li Nan maîtrise la symbolique mythique qu'il convoque sur scène au travers de sa tenue et qui trouve ses racines dans ses paroles, puis son écho dans la musique. Il assied son statut de « chef spirituel » revendiqué dans « Tibet » 西藏.

438. Le cas du NSBM en Chine est un exemple de ce rapport « *paradoxal, au legs de l'histoire* » car si en occident son affiliation avec l'idéologie National Socialiste des nazis fait que le style est vivement combattu par les anti-fascistes de tous bords musicaux et particulièrement par le RABM, en Chine le côté nationaliste d'une telle pensée pourtant ouvertement suprémaciste trouve un écho chez certains métalleux issus de minorités culturelles et/ou anti-CCP comme Goûte du Cadavre. Lors de notre entretien Ruò Tán aborde ce paradoxe : « *Ici, (en France) la gauche c'est plutôt révolutionnaire, combattre le conservatisme. En Chine la gauche c'est plutôt avec les communistes, Mao et tout ça. Au début, c'est un peu les mêmes mentalités, mais maintenant c'est totalitaire. Y a des gens, après le développement qui disent sur les réseaux sociaux, qui se disent de gauche c'est qu'ils soutiennent le gouvernement. La droite c'est ceux qui sont avec une pensée plus libérale, plus démocratique* ».

439. Dans la partie « Le pêcheur solitaire et le guerrier : une histoire politique et poétique ».



Figure 24. – Représentation de Mahākāla tiré d'un thangka de Shadbhuja Mahākāla. Tibet, XVII^e/XVIII^e siècle.



Figure 25. – Photo promotionnelle pour Voodoo Kungfu de Li Nan portant son masque et sa tenue reprenant la figure de Mahākāla, 2018.

Li Nan ne laisse pas de place à « l'absence de conventions » (1988) qui pour Howard S. Becker se traduirait par « *une incapacité flagrante d'opérer des choix décisifs ou d'évaluer leurs conséquences.* ». Ce faisant, on ne saurait pas « *si telle ou telle décision s'est avérée judicieuse, on ne peut pas déterminer si oui ou non il faudra choisir une autre solution la prochaine fois.* » (1988 – p.221/222). Cependant, les choix de Li Nan se font incontestablement trop bien écho et sont bien trop cohérents dans leur utilisation décisive pour qu'il n'ait pas évalué et compris les conséquences de leur utilisation. La figure de mahākāla est omniprésente dans ses représentations mythologies du bouddhisme tibétain et lorsque le concert commence c'est sur des « Om »⁴⁴⁰, référence à cette syllabe qui ouvre les mantras dans le bouddhisme tibétain⁴⁴¹. Li Nan ouvre son concert tel un mantra alors que la scène se retrouve enveloppée de lumières rouges. L'atmosphère est infernale, reflet des formes « courroucées » des dharmapāla, dont une se dessine sous une forme encapuchonnée alors que résonnent des tons mystiques inspirés des liturgies tibétaines sur des sonorités Metal mélancoliques, lourdes et languissantes. Cet instant canalise toute la cohésion construite par Li Nan entre les mythes et les symboles mobilisés bien que lui-même soit han. Mais la force de cet ensemble créé entre les mythes, la mise en scène et la musique est « *loin d'anéantir le créateur par la reconstruction de l'univers des déterminations sociales qui s'exercent sur lui, et de réduire l'œuvre au pur produit d'un milieu au lieu d'y voir le signe que son auteur avait su s'en affranchir* » (1998 – p.177). Pierre Bourdieu nous montre que l'analyse de la mise en forme d'une œuvre et de ses composants nous permet de la comprendre et ainsi de ne pas aborder ici Voodoo Kungfu comme étant le groupe d'un chinois han qui parle de minorité ethnique car c'est « pittoresque », ou de valoriser HolyArrow sur le simple fait que c'est un hokkien qui fait un groupe hokkien. Mobiliser dans sa musique et sa mise en scène des éléments ethniques lorsque l'on est de cette même ethnie, comme Schtarch, ou inversement d'une autre ethnie minoritaire qui plus est alors que l'on vient de l'ethnie dominante, comme Li Nan, n'engage pas les mêmes enjeux socio-culturels. Leurs deux démarches, aussi différentes soient-elles, sont en revanche similaires à celles empruntées par les écrivains comme nous pouvons le constater lorsque Pierre Bourdieu explique que décrire ces

440. La syllabe « Om » ॐ vient du sanskrit et se retrouve dans de nombreux mantras bouddhistes tibétain et chinois.

441. Bien que le « Om » ॐ soit présent dans de nombreuses religions comme l'hindouisme, il y a peu de doute que pour Li Nan il s'agit avant tout d'une référence au Tibet. Cette déduction vient du fait que ce dernier ne fait jamais référence à une culture ne venant pas de la sphère culturelle « chinoise » et que le « Om » bien que originellement extérieur à la Chine a été depuis pleinement intégré à la culture et au bouddhisme chinois et tibétain. Il existe d'ailleurs une retranscription du « Om » en chinois avec les caractères 唵 (ǎn) ou 唎 (wēng). Dryad le chanteur de Bliss-Illusion se revendiquant d'un bouddhisme chinois/tibétain l'utilise régulièrement lorsqu'il communique sur WeChat.

mécanismes nous permet de :

« comprendre le travail spécifique que l'écrivain a dû accomplir, à la fois contre ces déterminations [sociales] et grâce à elles, pour se produire comme créateur, c'est-à-dire comme sujet de sa propre création. Elle permet même [...] de contribuer à transformer leur milieu, grâce au travail d'affranchissement dont elles sont le produit et qui s'est accompli, pour une part, à travers l'objectivation de ce milieu. » (1998 – p. 178)

Ce qu'a dû faire l'écrivain, ici, c'est le musicien qui doit l'accomplir. Li Nan se bat contre ses déterminations sociales han pour créer sa musique alors que celle de Shtarch est justement créée grâce à ses déterminations sociales hokkiennes. Mais dans les deux cas, le choix des éléments présents ou non dans leurs musique et leurs concerts les posent comme créateurs et « sujets » de leur « propre création ». C'est ainsi que Voodoo Kungfu, pourtant dirigé par un Chinois han, est le premier groupe de Metal Extrême utilisant la musique mongole. La cohérence de l'utilisation de la musique, de l'esthétique mongole avec le Metal Extrême a fait que Li Nan a réussi à « s'affranchir » de ses déterminations sociales han et cela a inspiré d'autres musiciens, même d'origine mongole qui ont vu qu'il était possible de créer du Metal mongol, quand bien même ils résident en Chine. Li Nan a ainsi contribué à transformer le milieu du Metal en s'affranchissant de ses déterminations sociales han (et cela a été possible car il l'a fait « à travers l'objectivation de ce milieu ») et surtout de l'impact des Han en Mongolie et au Tibet. Alors, lorsque Li Nan s'éclipse un instant lors de ce concert pour revenir débarrassé de sa robe et de son masque et qu'on l'aperçoit enfin, extrêmement musculeux, tatoué et ayant revêtu simplement un tablier de soie – représentant un mahākāla le tout dans des couleurs vives et chatoyantes – c'est la représentation de ce parcours d'objectivation qui se dessine devant nous. Il ne s'agit plus seulement d'une tenue qui symboliserait les mythes tibétain : Li Nan devient une incarnation terrestre d'un mahākāla. Il est cette facette obscure et courroucée de la culture chinoise vis-à-vis de la politique socio-culturelle du gouvernement chinois. Cette impression d'être face à l'avatar de la fureur tibétaine est renforcée par ce tissu principalement rouge, orné d'un rectangle noir encadré d'or où se dessine le visage du mahākāla. Li Nan arbore le symbole de ces êtres mythiques et « puissants dévoués à la protection des enseignements secrets et veillant à dissiper les obstacles sur la voie spirituelle ». Quand bien même il ne s'agit pas de démon, l'effet « infernal » est saisissant face à ses trois yeux d'or entourés de blanc, cernés de rouge où se dessinent des traits bleus, sous les flammes dorées qui forment les sourcils de ces trois yeux ainsi que la jonction entre les yeux. Le nez est volumineux dans les tons rouge rosé. Au-

dessus d'une bouche dans les mêmes tons avec des crocs proéminents, de chaque côté dépassent des flammes or tout comme en dessous où elles semblent dessiner une barbiche. Sous le cadre or, des décorations dorées entourent un crane souriant, lui aussi doré.

Voodoo Kungfu et HolyArrow sont deux groupes qui portent une attention très spécifique et importante à leur tenue de scène, elle est utilisée comme un symbole par le groupe qui dépasse la simple utilisation pour son « style » « cool » ou beau comme chez Dream Spirit et qui peut très bien se suffire à lui-même. Les tenues de Voodoo Kungfu et HolyArrow renvoient à ce que Dick Hebdige appelle un « patrimoine hors-la-loi » (1979) c'est-à-dire que leur style exprime intrinsèquement une identité « *subversive, expression d'une menace symbolique contre la loi et l'ordre* » (1979 – p.33). Pour Schtarch, porter une tenue hokkienne ce n'est pas seulement être en accord avec les thèmes de ses paroles, puisque dans Rupture qui traite de la révolution de 1911 il ne s'en donne pas la peine, c'est revendiquer son identité hokkienne.



Figure 26. – Photo promotionnelle d'HolyArrow en tenues de guerre hokkienne avec le premier line-up studio du groupe, 2020.

Cette différence s'explique par le fait que, dans HolyArrow, la démarche de Schtarch est de renouer avec l'histoire et la religion qu'il considère comme originelle du peuple Han, avant que les Han n'assimilent d'autres cultures. C'est ce qu'il m'explique :

– Schtarch : « *Car le taoïsme est la religion d'origine du peuple Han. Dans ma région*

c'est plutôt le bouddhisme mais ça vient d'Inde. C'est l'histoire d'une invasion peut-être comme le christianisme. Ça a été important en Chine, des membres de ma famille pratiquent le bouddhisme, il y a aussi quelques chrétiens. »

- Il y a beaucoup de liens entre le taoïsme et le bouddhisme.
- Schtarch : *« Oui il y a un mix entre les deux, en Chine ce n'est pas le bouddhisme originel c'est plus un mélange des deux pour devenir un. C'est vraiment spécial en Chine. »*
- Comment tu combines tous ces éléments culturels ?
- Schtarch : *« C'est un seul bloc, un seul esprit originel qui n'a pas changé, un profond héritage qui ne peut pas changer. C'est mon idée. »*
- C'est quoi l'esprit originel ?
- Schtarch : *« Les thèmes taoïstes et historiques sont les mêmes, ils sont liés depuis des siècles. C'est le même esprit antique, mais c'est bien de le séparer en fonction de ce dont tu parles. Le taoïsme est lié à une chose, un dieu. L'esprit taoïste est un tout. Le prochain concept que je vais travailler c'est la mythologie et les nombreux dieux. Il y aura plus de morceaux sur les divinités. Tu peux séparer les événements historiques, les divinités, mais ça reste une seule chose. »*

Porter sur scène ces tenues hokkiennes c'est réveiller et *« évoquer des rites étranges et exécrables et devoir stimuler le ressentiment et les allégeances proscrites, ouvrant sur un horizon lourd de futurs conflits. »* (Dick Hebdige, 1979 – p.33). Son identité hokkienne est déjà porteuse de conflits puisqu'il se retrouve exilé de la première salle. Schtarch veut renouer avec ces *« allégeances proscrites »*, taoïste et guerrière, incarnation de cet *« esprit originel qui n'a pas changé »*, de ce *« profond héritage qui ne peut pas changer »*, alors que pour Rupture les enjeux politiques et historiques sont plus contemporains, actuels. Schtarch ne ressent pas le besoin de les faire revivre au travers de tenues spécifiques ou de samples ; pour lui, cette révolution est encore d'actualité. C'est ce que l'on constate lorsque l'on aborde le sujet de son pendentif représentant le soleil du Kuomintang (KMT) :

« Ce symbole, c'est l'esprit qui m'influence. Il symbolise ce qu'était la Chine, l'esprit nationaliste d'avant, le KMT, le parti KMT. C'est un parti à Taïwan le gouvernement officiel, le Kuomintang. C'est le gouvernement officiel de la Chine entre 1919 et 1949 et la mise en place du gouvernement communiste. Mon point de vue c'est que je comprends les anciens nationalistes chinois face aux communistes chinois. C'est une bonne chose, ils se sont battus avant de fuir, c'est assez spécial je pense. »

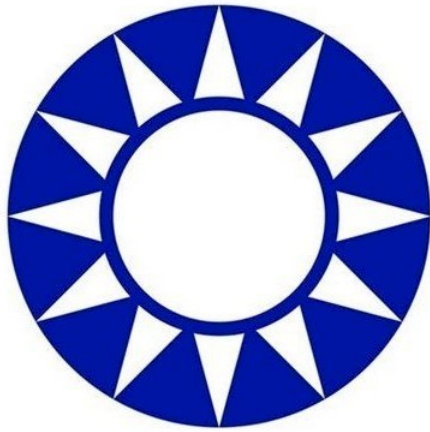


Figure 27. – Emblème du Kuomintang.

Le discours de Schtarch fait ressortir une chose, c'est que les temps anciens et mythiques peuvent être évoqués par des dispositifs scéniques, tenues, samples etc... Le dispositif va forcer un acte à revêtir la valeur signifiante voulue par la personne qui l'utilise. Pour Giorgio Agamben un dispositif permet de créer un rapport de force entre plusieurs éléments : « soit pour les développer dans telle direction, soit pour les bloquer, ou pour les stabiliser, les utiliser » (2007 – p.9). Autrement

dit un dispositif permet de rendre un acte signifiant ; pour Michel Foucault cette « mise en relation d'une ou plusieurs images » s'insère dans « un contenu perceptif, [et] s'ouvre sur un horizon nouveau [...] qui rompt avec l'horizon immédiat de la perception et découvre l'essence significative du vécu perceptif » (2001 – p.104). Un dispositif sert à véhiculer la perception singulière d'une image, depuis l'utilisateur du dispositif jusqu'à celui qui doit recevoir et appréhender cette image. Pour Schtarch, utiliser des tenues de scène hokkiennes et des samples lui permet de faire revivre les temps mythiques de la culture hokkienne. Pour autant Claude Levi-Strauss met en lumière le fait que les mythes « ne nous enseignent en rien ou presque [le] passé » (2009 – p. 376). Il s'agit plus de créer un temps mythique cohérent – qui piochant dans des faits historiques lointains est plus en accord avec des tenues anciennes – permettant la rencontre passé / présent. Corinne Schneider explique que cette « dialectique passé / présent est inhérente au concert dès qu'en son sein une œuvre ancienne côtoie une œuvre contemporaine » (2000 – p.47) mais c'est aussi valable lorsqu'au sein d'une même œuvre se côtoient des éléments anciens et modernes comme chez HolyArrow. Les dispositifs mis en place par Schtarch permettent cette dialectique passé / présent et ainsi d'ouvrir un « horizon nouveau », une atmosphère qui mêle ce passé et présent, rompant ainsi avec « l'horizon immédiat » celui du simple concert. Pour l'auteure le concert n'est pas une finalité il est révélateur « d'un sens historique explicite ou implicite » (2000 – p.47) et non pas d'une vérité historique. En ce sens, le « concert chaotique » permet alors de rendre explicite l'implicite et de voir qui, de l'explicite ou de l'implicite, est le plus important dans la construction de l'identité du groupe. C'est le cas de l'utilisation des samples, usage courant, voir même très courant dans les concerts de Metal, à tel point qu'il en est devenu un élément aussi commun qu'un second guitariste par exemple. Mais, là où un second guitariste apporte une palette de composition plus importante, le sample peut être porteur de sens plus implicite, car il s'agit souvent de sons de nature, de bruits de bataille. Des sons à la valeur symbolique forte mais qui sont pourtant souvent considérés comme un simple moyen de « mettre dans l'ambiance », élément sympathique

mais pas forcément perçu comme indispensable par le public ; c'est d'ailleurs la réflexion que je m'étais faite lors du concert : « pourquoi ne jouent-ils pas tout simplement sans samples ? ». Le fait qu'il s'agisse d'un concert chaotique m'a permis de comprendre que les samples utilisés par HolyArrow avaient un sens implicite et participaient à un processus mémoriel similaire à celui analysé par Lauret Legrain chez les Darhad. Il hypothétise le fait « *qu'en faisant des rivières et des chants des matérialisations d'un passé lointain sublimé, cette pratique crée une nouvelle ligne de force dans le champ de conjectures qui naît de l'association des rivières et du chant.* » (2014 – p.268). Autrement dit, le fait que Schtarch essaye de jouer avec les samples, au point de prendre le risque de ne pas jouer du tout, nous fait comprendre qu'il utilise ces derniers pour créer « *des matérialisations d'un passé lointain sublimé* ». Les samples ne sont pas seulement là pour faire « beau » : les associer à la musique, aux tenues d'HolyArrow lui permet de créer « *une nouvelle ligne de force dans le champ de conjectures* », une « ligne de force » plus implicite et guerrière. Il ne s'agit pas seulement de refaire vivre les mythes hokkiens, il s'agit de combattre pour eux. Ce ressenti guerrier est évoqué par les tenus, par les samples, par la musique, puis amplifié par le fait que :

« Cette contractualisation se prolonge souvent à travers un travail de filiation historique, qui institue une mémoire de combat. Les chants présentent fréquemment le conflit entre « eux » et « nous » comme l'héritage d'une histoire si ancienne et coûteuse qu'il serait immoral de vouloir se soustraire à l'engagement. De la sorte, la communauté de destin pour laquelle les activistes du présent bataillent paraît bien avoir été forgée par d'illustres prédécesseurs dont l'héroïsme ne peut servir d'exemple. » (2008 – p.29)

Christophe Traïni ne pourrait pas résonner plus juste vis-à-vis de HolyArrow puisque chaque album et/ou titres s'inspirent d'évènements historiques importants ayant eu lieu dans sa province d'origine, Fujian. Il s'agit d'évoquer des spécificités locales au travers de différents dispositifs comme les « objets sonores », à l'instar des Darhads qui laissent entrer dans leurs mélodies :

« le son de l'écoulement de la rivière. Que les rivières mongoles soient des objets sonores, cela ne devrait pas surprendre ceux qui ont voyagé en Mongolie à la fin du printemps, quand le dégel libère les rivières qui coulaient encore au mois d'hiver sous une épaisse calotte de glace, ou au milieu de l'automne, lorsque des pluies abondantes les ont alimentées. » (Lauret Legrain, 2014 – p.265)

Schtarch, lui, laisse entrer la guerre. Pas seulement les guerres mythiques et anciennes qui auraient une dimension lointaine, irréaliste voir grandiose comme chez Dream Spirit. Non, ici, l'utilisation des samples crée une atmosphère où la guerre est palpable, entre le fracas des épées, les cris et les charges de cavalerie. Pour évoquer ces guerres Schtarch se base sur des « faits » historiques qui facilitent l'évocation. Ces « faits », Marc Dominicy les décrits comme une notion que l'on « *nomme communément la « réalité », le « monde » [...] un principe général qui semble [...] indiscutable à première vue* » (2011 p.154) d'autant plus lorsqu'ils se présentent comme une vérité historique. Pourtant, « *on n'éprouve guère de peine à imaginer des contre-exemples. Pour toute situation où un spectateur contemple une scène donnée selon une certaine perspective* » (2011 – p.155)⁴⁴². L'utilisation d'évènements historiques dans la poésie ou ici les paroles n'empêche en rien l'évocation car « *pour que le fait [...] existe, il ne suffit donc pas que [cela] soit vrai* », Marc Dominicy souligne ce constat avec Popper qui explique que : « *Les faits sont comme le produit conjoint du langage et de la réalité ; ils sont la réalité telle que la fixent nos énoncés descriptifs* ». (2011 – p.155). Autrement dit, Schtarch, en utilisant tel ou tel mot, en se plaçant du côté hokkien et/ou han etc. décrit une réalité, il évoque sa réalité et non pas la réalité. Et encore, « *à cela, il faut ajouter les contextes sociopolitiques au sein desquels les [morceaux] surviennent* » (Christophe Traïni, 2008 – p.15). L'évocation de ces « faits » historiques militaires est « *accentué par le fait que les instruments utilisés peuvent être culturellement assimilés à des caractères émotionnels bien déterminés. [...] De ce fait, le caractère [...] de toute musique est immédiatement perçu par les auditeurs.* » (2008 – p.12). La présence de ses sons « guerriers », soutenus par une batterie violente et puissante, typique du Black Metal et sa présence physique, sur scène, rend le paysage sonore de la guerre très concret. La différence entre l'atmosphère guerrière et véhémence avec samples et l'atmosphère plus merveilleuse et fabuleuse sans les samples illustre l'observation de Mathieu Claveyrolas à Sañkaṭa-mocana :

« L'atmosphère révèle une configuration et une signification préexistante dans l'esprit des dévots. En somme, mettant en scène le divin, elle justifie l'intention dévote, d'une part, et assure une maîtrise satisfaisante des conditions de la communication, d'autre part. » (2003 – p. 266)

À l'instar des dévots, HolyArrow a une signification préexistante de son atmosphère et sa

442. Comme c'est le cas avec l'utilisation du massacre de Nankin, où perspectives japonaises et chinoises ne pourraient être plus radicalement différentes, mais même lorsque celui-ci est mobilisé par des artistes de la scène Metal chinoise elle est différente. Pour Black Kirin c'est un appel à garder le combat vivace alors que pour Li Chao il faut dépasser ça pour avancer en paix et oublier la haine anti-japonais.

mise en place (ou, ici, sa non mise en place) nous révèle que les samples sont un des éléments de mise en scène indispensables à son expression préexistante dans l'esprit de Shtarch. En revanche, il ne s'agit que de l'atmosphère idéale imaginée par Shtarch car, lorsque se présente le choix décisif de continuer à jouer sans samples ou de ne pas jouer, il choisit de jouer. L'évocation des mythes est plus importante que celle de la guerre quand bien même il est fasciné par l'histoire militaire :

« J'adore l'histoire militaire et les événements guerriers. Du coup je choisis ces événements pour ma musique. »

Pour Huabin Zhou de R.N.V ce choix est directement lié au fait qu'HolyArrow fasse du Black Metal car pour lui :

« Dans le Metal Extrême on préfère les trucs liés à la guerre, la guerre c'est radical ça sous-tend le Metal. »

Mais Shtarch explique que l'usage de ces événements dépasse la simple utilisation « folklorique » du Metal. Pour lui, s'intéresser à l'histoire militaire n'est pas motivé par le fait que c'est intrinsèquement lié à l'imagerie et l'histoire du Metal :

« ... j'apprends l'histoire quand je fais mes morceaux. L'histoire me fait apprendre des choses sur moi-même ça m'apporte des connaissances. À chaque fois que j'écris un morceau d'HolyArrow j'essaye qu'il y ait un background historique derrière, différents événements, des événements historiques. J'ai ma propre conception de la culture mandchoue et hokkienne par rapport aux autres hokkiens. Ça m'aide à faire ma musique et mes paroles. Beaucoup de gens s'en foutent et pensent que c'est juste une phase de la jeunesse, ils s'en foutent et ne sont intéressés que par l'argent. »

Il continue de m'expliquer :

« Je m'intéresse surtout à des héros locaux ou de Pékin. Je les utilise juste pour écrire des morceaux. Mon autre groupe [Rupture] est plus lié aux conquêtes de Taïwan mais aussi à sa résistance face à l'Empire Ming. Ça continue de suivre l'histoire dans mon groupe. »

On comprend alors bien plus facilement son choix de laisser de côté les samples. Effectivement sa fascination pour les batailles et la guerre ne sera pas exposée lors du concert, mais plus important que cela, c'est l'histoire, la mythologie hokkienne qui a été façonnée par ces événements ; c'est ce qui lui importe le plus. On pourrait résumer ce choix décisif par ces quelques mots prononcés lors de l'entretien par Schtarch : « *Je diffuse ma culture* ».

Même s'il préfère diffuser la facette guerrière de sa culture, lorsque ce choix décisif se présente, Schtarch préfère diffuser sa culture au travers des mythes qui content ces guerres. Ce faisant, la facette guerrière passe au second plan, d'autant plus que les paroles, en hokkien, ne seront pas saisies par la majorité du public présent ce soir-là à Pékin et ne parlant pas le hokkien.

Nous avons vu dans le chapitre précédent l'importance de la langue. Son utilisation dans les paroles en fait un élément saillant de l'expression d'une identité chez les minorités ethniques. Ces dernières peuvent, au travers des langues, se définir comme faisant partie des minorités ethniques dont elles sont issues. Mais il en va de même pour les hans, car bien qu'étant l'ethnie majoritaire en Chine, la « culture chinoise » n'est pas hégémonique au niveau mondial. Dès lors qu'un groupe chinois cherche à s'extraire de la scène chinoise et se développer en Occident, il se retrouve dans une culture mondialisée où la « culture chinoise » n'est pas dominante. Li Nan explique que son identité chinoise est :

« Identique à l'identité allemande au sein de Rammstein⁴⁴³. Voodoo Kungfu est un groupe chinois. Et cette identité ne changera jamais. 75% des paroles sont chinoises. »

Mais plus que les paroles, pour Li Nan, Voodoo Kungfu possède une identité chinoise car il est chinois. Sa comparaison avec Rammstein nous éclaire sur la façon dont Li Nan conçoit son identité chinoise, le groupe allemand n'utilisant aucun instrument folklorique contrairement à Voodoo Kungfu. En revanche, tout comme Rammstein chante principalement en allemand, Li Nan chante principalement en chinois. Il pourrait pourtant chanter en anglais, langue qu'il maîtrise parfaitement, mais il précise que « *cette identité ne changera jamais* ». Ce constat vient du fait qu'il est né chinois, et que cela, rien ne le changera. Cependant, ce que montrent son parcours musical, ses revendications au travers de sa musique, de ses paroles, de ses visuels, c'est qu'être Chinois ne veut pas forcément dire être en accord avec la politique socio-culturelle du gouvernement chinois.

Li Nan revendique ouvertement et ostensiblement sa position de porte-parole, de
443. Rammstein est un groupe de Metal Industriel formé en 1994. Le groupe est connu pour chanter principalement en allemand et être le groupe germanophone le plus vendu dans le monde.

« messie », guerrier des ethnies minoritaires tibétaines et mongoles, allant jusqu'à en devenir l'avatar et son corps le parchemin de leurs mythes.

Lors de ce concert la carrure impressionnante, pour ne pas dire écrasante, de Li Nan n'est pas la seule chose qui faisait qu'il était enveloppé d'une prestance saisissante. Ce n'est pas seulement le costume, puis le tablier revêtu qui faisaient de lui cet avatar, ni son corps musculeux, mais cet ensemble souligné et accentué par les tatouages qui ornent son corps. Ils sont multiples et forment une fresque d'iconographies à la fois chinoises et tribales. Son bras gauche est recouvert du milieu de l'avant bras à l'épaule d'un tatouage tribal, qui rejoint la tête d'un démon, gueule ouverte et langue disproportionnée sortie. Ce dernier est sur un fond de paysage, tatoué dans le style des estampes chinoises. Le démon est représenté aussi sur les backdrope⁴⁴⁴ du groupe. Des inscriptions chinoises calligraphiées se trouvent sur la partie droite de son torse. Son second bras est recouvert jusqu'au poignet de formes torturées d'éléments chinois dans le style d'estampes ; ces formes obscènes épousent la forme de ses muscles dans une perfection quasi horrifique et surnaturelle, telle une peinture vivante, glissant à l'infini sur son corps comme sur un fleuve infernal. Son dos est recouvert par l'arrière de la tête d'un cobra, son crane rasé accueille le masque d'un démon à l'esthétique chinoise à la langue et aux crocs sortis et que l'on retrouve sur l'*artwork* peint au sang⁴⁴⁵ de l'album « Celestial Burial » (2019) où le visage de Li Nan se mêle à celui du démon.

Le corps de Li Nan n'est plus seulement fait de chair et de sang, il est devenu le réceptacle de la puissance et du pouvoir de l'écriture chinoise décrite par Françoise Lauwert, car tout comme le « sabreur mélancolique » qui « écrit un poème mélancolique » (2015 – p.13) et ouvre l'analyse de l'auteure :

« La page d'écriture devient un paysage lorsque s'ajoutent les branches feuillues de l'arbre évoqué dans le poème récité [...]. Nous sommes dans la situation inverse de celle décrite maintes fois dans la mythologie chinoise, selon laquelle des artistes exceptionnellement doués peuvent conférer une existence réelle aux tracés à la pointe du pinceau. Ici, c'est le caractère qui domine le jeu et le créateur, loin de donner vie à son œuvre, est aspiré en elle. L'homme vit dans un monde d'écriture. Les traits posés sur la soie ou le papier peuvent prendre leur autonomie et échapper à l'asservissement au langage ; ils peuvent attirer les humains dans leur monde et leur faire perdre leur position centrale de la création. » (2015 – p.13)

444. Ils n'étaient pas installés lors de cette date, faute de place.

445. Il s'agit du sang de Li Nan. Il avait posté sur la page Facebook de Voodoo Kungfu la prise de sang qui servit à peindre l'*artwork*.

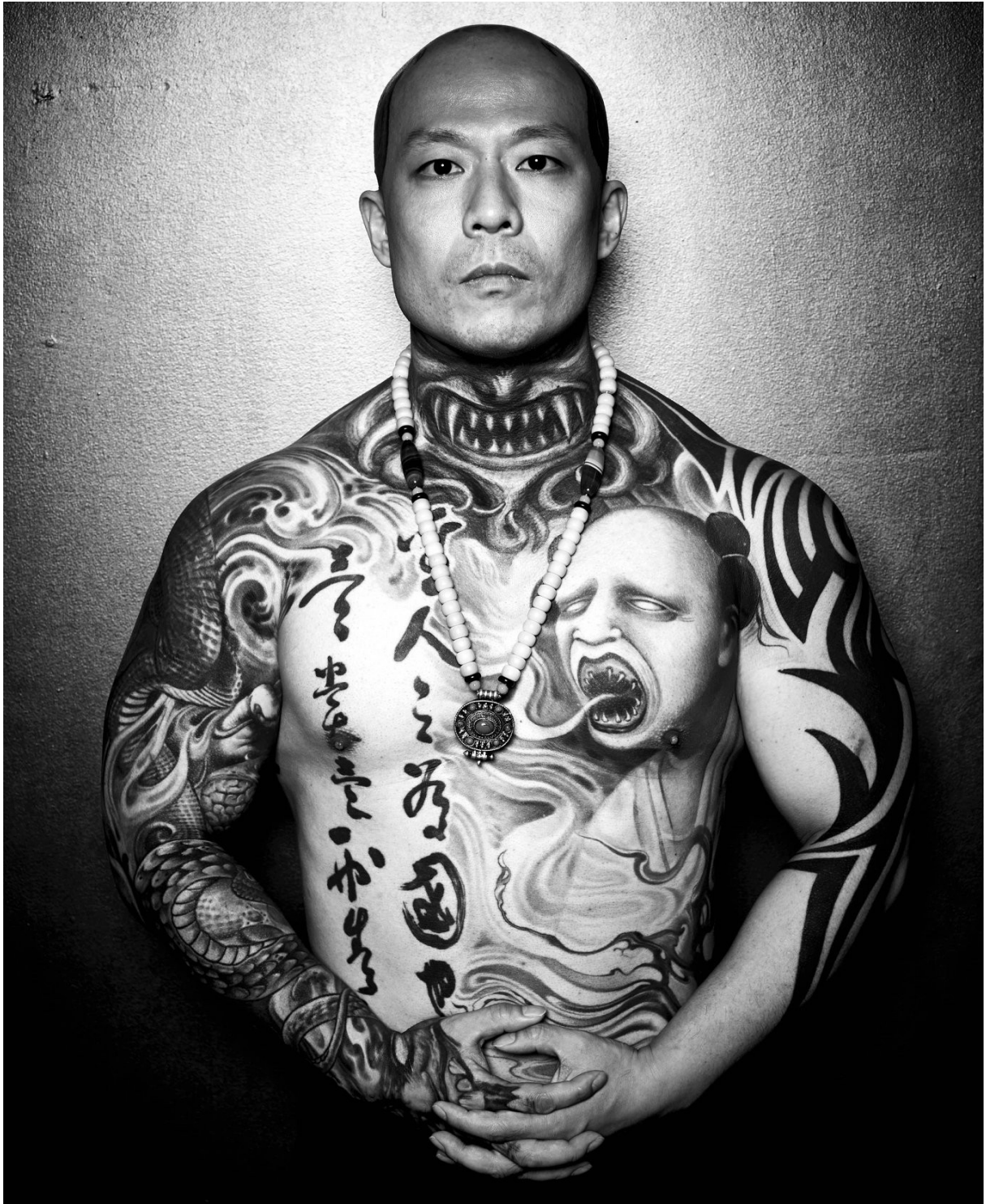


Figure 28. – Li Nan, 2018. Photo tirée du Facebook de Voodoo Kungfu.



Figure 29. – Dos de Li Nan, 2019. Photo tirée du Facebook de Voodoo Kungfu.

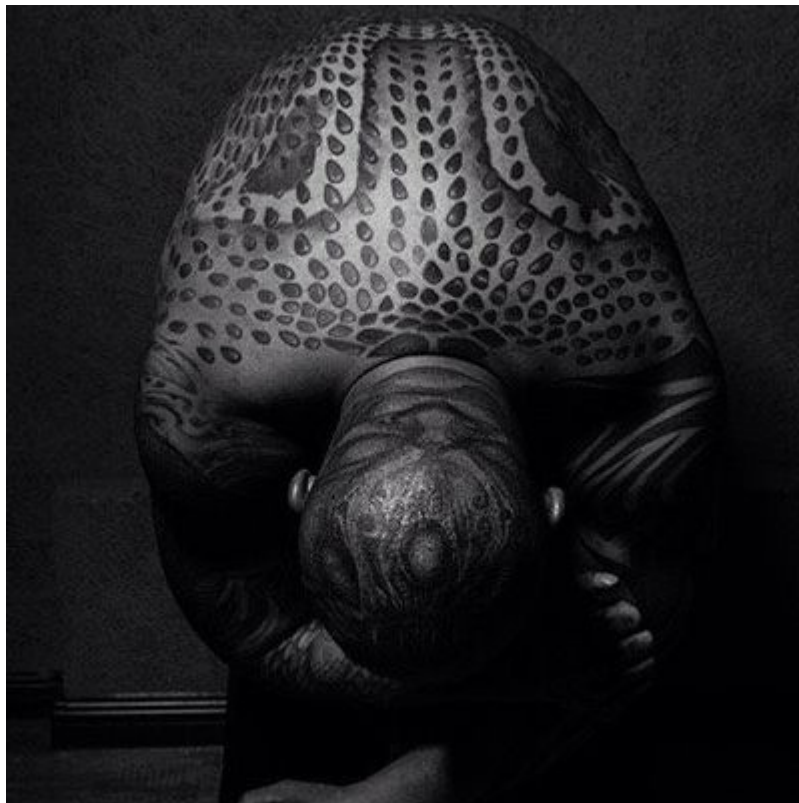


Figure 30. – Aperçu du visage de démon tatoué sur le crâne de Li Nan.
Photo tirée du Facebook de Voodoo Kungfu, 2016.

Son corps est une page d'écriture où les caractères chinois prennent la forme de tatouages « tracés à la pointe du pinceau » ; ils se fondent avec les images infernales qui ornent son être pour créer une œuvre qui dépasse sa présence physique, il devient un élément qui nous « attire » dans son monde, son atmosphère obscure. Li Nan devient le support qui donne vie à ces écritures à la place de « la soie » ou du « papier » ; ce faisant, en prenant leur place il attire les humains dans son monde et « leur faire perdre leur position centrale de la création », pour devenir lui-même ce créateur. Même sans comprendre le contenu de ces tracés, l'impression d'être face à de ténébreux messages est tangible. Françoise Lauwert souligne que l'écriture chinoise peut aussi être « donnée à voir » (2015) pas seulement à être lue :

« L'écriture en Chine est partout : dans les livres manuscrits ou imprimés, sur les rouleaux de soie ou de papier⁴⁴⁶ où se tracent les calligraphie et peintures, sur les sceaux... Elle figure sur quantité d'objets, grands et petits, comme au fronton des temples. Elle ponctue le paysage de ses inscriptions gravées à même le roc. Elle est inscrite sur les ossements et les carapaces divinatoires, sur les vases de bronze et sur les stèles. Et pourtant ces milliers de caractères ne sont pas toujours fait pour être lus... Ils peuvent être conçus comme des objets donnés simplement à voir, à des illettrés par exemple, ou aux habitants du monde des esprits. » (2015 – p. 85)

L'impression d'être face à un esprit, un fantôme courroucé chinois lorsque Li Nan se déplace sur scène revêtu de son tablier vient de la combinaison des figures horribles de ses tatouages associée à sa tenue de scène. Cet ensemble renforce l'effet réel « produit par ces inscriptions [l'effet réel] ne provient pas du contenu du texte mais de l'image globale qu'elles projettent, image rendant inutile ou accessoire leur déchiffrement. » (Françoise Lauwert, 2015 – p.86). L'ensemble que nous donne à voir Li Nan en concert est construit de chacun de ces éléments articulés eux-même autour de sa personne, lui permettant ainsi d'en dire « un maximum sans céder à la tentation du discours » (2015 – p.80), faisant de chaque geste un « choix décisif », car chacun d'eux renvoie à l'ensemble de la construction identitaire de Li Nan et ainsi de Voodoo Kungfu. Tout comme Schtarch qui est créateur de HolyArrow et Rupture, Li Nan est le créateur unique de son groupe mais une différence importante existe entre les deux et influence le ressenti et l'atmosphère des prestations : Schtarch, bien que frontman de HolyArrow, sait se mettre en retrait, comme lors du concert de Rupture où il se

446. Nous pouvons ajouter la peau désormais car le tatouage a connu une importante démocratisation en Chine. Contrairement au Japon il est devenu courant de croiser des chinois tatoués et pas seulement dans les milieux alternatifs.

retrouve au fond de la scène derrière la batterie, et les membres de ses groupes sont ses amis autant que ses musiciens, alors que pour Li Nan :

« *Voodoo Kungfu est mon projet solo depuis ses débuts en 1997. J'ai embauché des line-up appropriés pour les différentes tournées. Cela dépend de mon budget, de leur technique, de leur vision, etc. Mais c'est une décision purement commerciale. Je n'y mettrai ni émotion ni amitié.* »

La position centrale de Li Nan se retrouve dès la genèse de Voodoo Kungfu et se retranscrit dans la construction scénique du groupe. Cette position fait écho à celle observée par Catherine Capdeville-Zeng chez Cui Jian et son groupe qui n'est pas :

« un tout ordonné hiérarchiquement en lui-même, mais [un] ensemble centré autour d'un 'chef' pour lequel l'ensemble musical est subordonné. [...] cette morphologie propose une autorité centralisée dans une personne individualisée. » (2001 – p.118)

Le concert « chaotique » est révélateur de cet état de fait. Lors du concert, bien que les membres soient habillés de façon similaire à celle de Li Nan, ils restent en retrait et c'est lui qui fait que « *le monde du quotidien se retire un peu et laisse ainsi la place à la création d'un autre monde, celui de la musique.* » (Beate Perrey, 2000 – p.207). La musique permet de créer ce paysage sonore loin du « monde du quotidien » mais ce sont les musiciens qui permettent de le rendre vivant, tangible, et ainsi de créer un « autre monde » sans quoi il ne reste qu'au stade de rêverie comme lorsque l'on écoute un album chez soi. Lorsque Li Nan prend son micro à l'envers et alterne entre chant extrême et psalme tibétain, lorsque dans les moments les plus extrêmes des morceaux, il frappe son torse et se griffe le crâne, il nous sort du quotidien. Le morceau 'Bruce Lee' cristallise à lui seul tout l'imaginaire de Li Nan et une partie de son identité, car c'est au travers de Bruce Lee qu'il se définit lorsqu'il dit par exemple : « il est le dragon, je suis le cobra ». C'est sur cet état de fait que le morceau raconte un entretien imaginaire de Li Nan avec Bruce Lee. L'analyse de Michel Foucault nous fait comprendre qu'ici l'image de Bruce Lee :

« n'est plus image de quelque chose, tout entière projetée vers une absence qu'elle remplace ; elle est recueillie en soi-même et se donne comme la plénitude d'une présence ; elle ne désigne plus quelque chose, elle s'adresse à quelqu'un. » (2001 – p.146)

L'image de Bruce Lee n'est pas une image « absente » au contraire, elle est mythique et prend vie lorsque Li Nan la « *recueillie en soi-même* », reprend le fameux et célèbre cri émis par l'acteur lors de ses scènes d'art martiales, « atatatatata ». L'image de Bruce Lee invoquée par Li Nan s'adresse à nous et galvanise ainsi une partie de la foule – surtout au premier rang – qui le scande avec lui. Les instants où il se griffe ou se frappe sur le torse se multiplient et lors du cri il se courbe pour prendre de la force pour sa respiration. Lors des passages plus calmes, il se met face au public, de dos ou de face et fait rouler ses muscles, jouant avec les effets visuels de ses tatouages, dans une posture guerrière qui n'est pas sans évoquer les préparations des guerriers avant un combat dans les films de kung-fu. L'atmosphère lors de ce morceau est guerrière mais aussi mélancolique, le mélange de ces deux sentiments dans l'atmosphère montre que Li Nan est conscient de sa position face à Bruce Lee. Il est mélancolique car il n'incarne pas Bruce Lee mais, parce qu'il fait face, il ne remplace pas Bruce Lee, il accueille en son cœur son absence. L'atmosphère reste tout de même guerrière car Li Nan est face à un guerrier et qu'il réagit lui aussi en guerrier, comme l'illustrent ses mouvements corporels ; c'est alors que l'image « *peut s'offrir à nouveau, non plus comme renoncement à l'imagination, mais comme son accomplissement au contraire* » (Michel Foucault, 2001 – p.146).

Après ce morceau, il quitte la scène par l'arrière encore une fois et les musiciens prennent le temps de jouer des passages instrumentaux et de bouger un peu sur scène, là où ils restaient à l'écart lorsque Li Nan était au micro. Lorsque ce dernier revient, il est couvert de sang du crâne jusque sur torse avec un phurba dans la main, une dague tantrique utilisée principalement au Tibet lors de rites contre les esprits démoniaques, sa lame est en croix, surmontée du visage de Vajrakīlaya⁴⁴⁷. Il recommence à chanter et fait de grands gestes avec le phurba comme pour « clouer » les esprits malveillants, mais c'est à ce moment que le concert vire au concert « chaotique » car des problèmes de micro font que des passages du chant ne s'entendent plus ou très peu, même pour le premier rang. Li Nan part poser la dague le temps que les problèmes soient réglés par l'équipe de la salle. Le public se retrouve arraché à cet instant du concert, l'instant est un flottement car tout reste incertain, d'autant plus que lorsqu'il revient les problèmes ne sont toujours pas réglés. Li Nan chante sans que le son ne passe, le public l'encourage pour partager sa peine. Les membres de l'équipe de la salle lui donnent un second micro pour remplacer le premier, mais ce dernier ne fonctionne pas non

447. Aussi connu sous le nom de Vajrakīla, Vajrakīlaya « *est l'une des principales déités des tantras anciens. Elle [...] personnifie l'activité de tous les bouddhas destinée à dissiper tous les obstacles spirituels sur la voie de l'Éveil et à atteindre promptement les accomplissements ordinaires et suprêmes.* » (Philippe Cornu, 2006 – p. 681). Vajrakīlaya est souvent représenté tenant une phurba en main.

plus. Le fait qu'il s'agisse d'un concert « chaotique » nous donne à observer en cet instant :

« Le changement d'optique qui s'opère dans la compréhension du fait musical [et qui] conduit progressivement certains compositeurs à prendre conscience des ressources potentielles et inexplorées du phénomène concert. La réflexion sur le fait musical, voire son analyse, s'avère ainsi un moyen puissant susceptible d'octroyer des solutions pertinentes aux problèmes soulevés par un projet particulier, tant au niveau esthétique que technique. Aboutissant à la réalité du concert, cette réflexion permet au compositeur d'assurer un équilibre entre les visées artistiques auxquelles réponds la conception de son œuvre et les conditions objectives à sa diffusion. » (Radosveta Bruzaud, 2000 – p.144)

Le concert « chaotique » met en lumière le « changement d'optique » qui peut s'opérer lors du choix décisif dans le cadre de tels concerts. Car, si de façon purement pragmatique il est facile de jouer sans samples comme HolyArrow (quand bien même cela nuit à la création efficace de l'identité du groupe), l'absence de micro est un événement quelque peu problématique... Li Nan continue de chanter même sans micro et, lorsque le problème de celui-ci semble insoluble, il n'interrompt pas le concert. Cela aurait pu n'être, dans un premier temps, qu'une démonstration de « force » le temps que le problème soit réglé, et ce contre-temps aurait alors fait de ce simple concert un concert « hors-normes » au travers duquel il aurait pu montrer sa force de chant avant de retourner à une prestation classique. Mais ce n'est pas le cas car, lorsque la personne lui retend le micro, il prend l'objet, l'essaye, mais le micro ne fonctionne toujours pas. La personne de la salle veut le récupérer mais, de colère, il lui jette le micro et lance le pied de micro. Il gonfle le torse, pose le pied sur l'ampli, met ses mains en porte voix et commence à crier les paroles accompagnées de hurlements gutturaux qui portent dans toute la salle, sans aucun matériel pour amplifier sa voix. Les musiciens redoublent de vigueur. À la fin du concert en discutant avec le guitariste Murv il dira que les musiciens ont trouvé que c'était « vraiment Metal ».

Le fait que Li Nan continue même après avoir compris que ce ne serait pas réglé montre qu'il a opéré un « *changement d'optique* » au moment de son choix décisif, celui de chanter sans micro jusqu'à la fin du concert. Li Nan est un des artistes les plus connus de la scène Metal chinoise et revenait régulièrement dans les discussions entre amis ou lors des entretiens, comme Yang Yu qui expliquait que c'était le pionnier de l'utilisation de la musique mongole dans le Metal ou moins positivement comme avec Dani Li :

« *J'aime pas du tout, pour moi c'est le Marilyn Manson chinois, c'est ça pour*

moi Voodoo Kungfu. C'est vraiment la version chinoise, pour moi ce qu'il fait est très similaire, surtout quand tu vois ses concerts, je me suis jamais vraiment intéressé à sa musique. »

S'il est question de « changement d'optique » lors de ce concert « chaotique », c'est que la remarque de Dani Li sur son désamour de Voodoo Kungfu montre que, même sans connaître la musique de Voodoo Kungfu, il connaît les concerts. Il en allait de même lorsque pendant une de nos parties de jeux vidéos dans le studios de Dryad je commence à discuter avec Zhang des groupes qu'on écoute en ce moment ; je lui dis que je suis en train d'écouter le premier album de Voodoo Kungfu que j'avais enfin trouvé chez un disquaire. C'est là qu'il me raconta l'anecdote de la statue de bouddha brisée lors d'un concert qui a traumatisé une partie du public présent ce jour-là, dont lui. Je rebondis là-dessus en lui racontant ce concert où, sans micro, il continua de hurler jusqu'à la fin de la prestation. Autrement dit, en continuant son concert Li Nan change d'optique, il ne fait plus un concert pour diffuser sa musique puisque les « *équilibres entre les visées artistiques auxquelles réponds la conception de son œuvre et les conditions objectives à sa diffusion* » ne sont pas viables, il fait un concert pour asseoir son propre mythe. Il est connu pour ses prestations à la fois extrêmes et mises en scène d'où la comparaison de Dani Li avec Marilyn Manson. Li Nan le sait, car il ne laisse aucune place au hasard c'est ce que révèle l'analyse des différents éléments qui composent sa musique ainsi que sa mise en scène en concert. Lors de son choix décisif il est déjà pleinement conscient que l'impact émotionnel d'un concert peut dépasser la simple écoute de la musique de par son existence-même car, comme le décrit Beate Perrey :

« Curieux moment que le concert, moment arraché au jour, vécu comme un repos dans l'affairement quotidien, dans un espace enfermé et isolé du monde extérieur, à l'abri de toute intrusion. Étrange parenthèse dans le passage du temps, suspension, qui permet à la musique de créer à nouveau du temps, d'en imposer un autre, son temps. Et étrange enclave dans laquelle c'est la musique qui crée l'espace. Le concert transforme ainsi deux des référents les plus rassurants, le temps et l'espace, et il le fait par séparation et par isolement. Cela ouvre sur de nouvelles expériences temporelles et spatiales dans un processus qui est à la fois retrait et expansion. » (2000 – p. 207)

Lors de cet événement le concert avait déjà commencé au travers des premiers morceaux, son processus pour créer un espace-temps hors du quotidien. Alors, lorsque Li Nan a fait face à ce choix décisif de continuer ou non la prestation sans micro, le concert était déjà ce : « *lieu*

créateur non pas au seins de cette société mais à l'écart de cette société » (2000 – p.208) décrit par Beate Perrey. Faire ce choix décisif en cet instant était idéal, car s'il avait lâché son micro fonctionnel pour en faire autant, personne n'aurait compris pourquoi il s'égosillait ; tandis que là, dans cet instant hors du temps, hors du quotidien, continuer sans micro, c'est être face à un guerrier mythique qui fait vivre ce qui l'a rendu mythique devant nos yeux, comme les spectateurs privilégiés, isolés du monde face à cet événement fabuleux. Laurent Legrain explique qu'intrinsèquement l'existence même de la scène est un « *moyen de se mettre en avant, de faire porter le regard sur soi, et ce de manière tout à fait avantageuse, à condition d'avoir quelque chose à y faire.* » (2014 – p.145). Or Li Nan a bien quelque chose à y faire, et ce faisant, il se pose aussi comme sauveur du concert puisque rien ne l'arrête et amplifie tout le « *dispositif scénique et tous ses « opérateurs de distanciation* » (Roueff 2002) – *la hauteur de la scène, les coulisses, le maquillage, les vêtements d'apparat et les éventuelles médailles épinglées à leurs revers – participent à la production du héros du soir.* » (2014 – p.145). Ajoutons à l'analyse de Laurent Legrain le fait que ce héros sauve le concert de façon totalement hors-normes (un concert de Metal sans micro alors que le reste de l'instrumentation reste fortement amplifiée) ; le héros d'un soir se meut en héros mythique. Les actions du concert dépassent son seul espace-temps, l'action de Li Nan revêt une image atemporelle, les gens en parlent, comme de la destruction du bouddha, renforçant ainsi sa légende populaire. Ce sont ces événements et les actes de Li Nan qui construisent le mythe de Voodoo Kungfu, car il n'y a rien dans la genèse de Voodoo Kungfu qui le rende « extraordinaire » et qui fasse que sa simple existence soit imprégnée d'une « essence mythique » contrairement au projet Dark Fount 阴暗之泉⁴⁴⁸, dont Shun et Jing de Dream Spirit me racontent l'histoire :

- Shun : « *Y a beaucoup de groupes qui viennent de ma ville Tai'an dans la province de Shandong. Deep Mountains, Dark Fount. La personne derrière Dark Fount a une vie vraiment dure.* »
- Pourquoi ?
- Shun : « *Il travaille dans les mines. Il est vraiment pauvre, il a enregistré son premier album avec un très mauvais ordinateur. Sa famille aussi est pauvre et a beaucoup de soucis. C'est pour ça que son Black Metal est si... réel.* »
- Jing : « *C'est un vrai guerrier du Black Metal.* »

448. Fondé en 2004 par son unique membre Li Tao dans la ville de Tai'an, Dark Fount 阴暗之泉 est un *one-man band* mystérieux de Black Metal Dépressif à l'enregistrement brut et sans fioritures qui aborde les thèmes classiques de son style à savoir la dépression, la misanthropie ou les ténèbres. Son nom « fontaine sombre » en anglais est la traduction littérale du nom chinois 阴暗之泉 (pinyin : Yīn'àn zhī quán).

Shun et Jing ne sont pas de grands amateurs de Black Metal, mais ils connaissent quand même son histoire. C'est cette vie de souffrance du fondateur, unique membre de Dark Fount 阴暗之泉, qui a fait que sa musique et le nom de son projet font partie des mythes de la scène Metal chinoise et des premières histoires que l'on m'a raconté sur la scène chinoise. Pourtant, le projet ne s'est jamais produit sur scène⁴⁴⁹, lors de cet entretien il n'existait de sa musique qu'un unique album intitulé « A Sapless Leave Withering In The Night Fog » sorti en 2007 et une démo éponyme sortie l'année précédente ainsi qu'un EP réalisé en 2020, il faudra attendre 2022 pour que voit le jour un second opus, « Become the Soul of Mist ». Or, pour Voodoo Kungfu, Li Nan n'a pas dans la construction de sa musique vraiment connu de contrainte :

« J'ai quitté une école catholique irlandaise à l'âge de 16 ans. Et je suis allé à Berklee avec une bourse d'études à 31 ans, mais j'ai abandonné à nouveau après un an d'études. Je suis né dans une famille militaire et mon père est producteur de films. J'ai donc une famille riche. »

La condition sociale de Li Nan lui a permis de créer sa musique sans réelle contrainte, il ne cherchait pas à en vivre, car même si aujourd'hui il est musicien professionnel ce n'est pas la musique de Voodoo Kungfu qui le fait vivre. Il a dû construire, au travers d'actes extrêmes comme de ses paroles, son propre mythe.

Le mythe n'est pas seulement un moyen rapide et simple de parler ou de faire référence à la mythologie « chinoise », comme on parlerait de la mythologie grecque, romaine ou celte. Dans ses réflexions Richard Mèmeteau nous dévoile les mécanismes qui permettent de créer le mythe et d'en jouer. Le mythe est avant tout un récit fabuleux qui se construit au travers d'un imaginaire spécifique avant de lui-même peut-être intégrer cet imaginaire mythique plus vaste qui façonne une identité. Appeler au travers des ses mots, de ses visuels des divinités ou encore des figures héroïques tirés de ces mythes c'est déjà s'y intégrer et nourrir à la fois l'imaginaire du mythe et de son propre univers mythologique où peuvent se rencontrer Satan, Bouddha, Yamāntaka ou son chat, tout en faisant sens. C'est en créant leurs propres mythes, qu'ils soient originaux, pluri-mythologiques ou inspirés de mythologies existantes que le groupe définira son identité. Il pourra alors l'exprimer (bien ou mal) au

449. Tout comme Bathory de nombreux projets refusent de se produire en live considérant que le live n'offre pas les conditions adéquates à l'expression de leur identité musicale. Ainsi ces groupes ou *one-man band* évitent le risque de briser – par une prestation qui ne serait pas raccord – leur mythe. Lors d'une interview Quorthon expliquait qu'il n'y aurait pas de concert de Bathory tant qu'il ne pourrait pas jouer « *sur un champ de bataille, entre deux bûchers grandioses et des éléments naturels déchaînés* ».

travers de « choix décisifs » qui feront échos et rendront cohérente (ou non) l'identité qui a été construite. Ces « choix décisifs » pour la construction de l'identité d'un groupe et son expression sont rendus saisissables lors des concerts « chaotiques ». Lors de ces derniers les « choix décisifs » se font avec peu de réflexions et de recul avec des conséquences immédiates, rendant ces événements précieux aux yeux du chercheur mais aussi du groupe, s'il sait s'en emparer pour asseoir son identité et son mythe. Ils deviennent alors semblables aux « rites privés » observés par Mathieu Claveyrolas :

« Ces rites privés semblent parfois aussi être prétexte à une affirmation identitaire ostentatoirement, seule occasion où Saṅkaṭa-mocana se prête au jeu de l'exhibition du mérite dévotionnel individuel ou en groupe. » (2003 – p.292)

Le concert « chaotique » fait accepter des attitudes ostentatoires, autrement dit qui dépassent le simple stade du « hors-norme ». Bliss-Illusion sans tenues, ni maquillage sur scène, est hors-norme car ce n'est pas dans leurs habitudes de faire des prestations ainsi, mais cela ne remet pas en cause ni la qualité de leur identité bouddhiste, ni la qualité du concert. Reprenons l'exemple de Li Nan : j'avais émis l'hypothèse que si ce dernier avait lâché son micro fonctionnel pour finir son concert sans, cela n'aurait pas eu le même impact car cela aurait remis en cause la viabilité du concert. Il n'aurait pas été un héros mythique sauvant le concert, mais celui qui l'aurait gâché. Il a pu ainsi affirmer et exhiber son identité de « messie » guerrier de manière ostentatoire, le concert « chaotique » lui offrant un cadre où un tel acte n'est non pas « hors-normes » mais hors de propos. En effet, rien n'aurait justifié qu'il se passe de micro jusqu'à la fin du concert car bien qu'ayant un chant puissant lorsqu'il se pousse à bout, il ne peut porter aussi clairement et loin qu'avec un micro.

Afin de clore cette analyse mythique de la scène Metal chinoise je propose l'idée que celle-ci permet de rendre saillant la pluralité des identités qui la constituent. Le mythe devient un moyen d'appréhender la scène Metal chinoise au travers de son arrière-plan imminemment nébuleux ; le mythe a cela en commun avec l'atmosphère :

« Ce qui fait l'efficacité de l'atmosphère, c'est sa dimension indéfinissable mais facilement identifiable et, surtout, fiable. Indéfinissable parce que perçue par le dévot, elle est l'essence divine ; fiable parce que l'univers ordonné qu'est le temple, témoignant de l'accessibilité de la présence divine, doit être reconnaissable par le dévot. » (2008 – p.381).

Ce que souligne Mathieu Claveyrolas sur l'atmosphère comme « *sa dimension indéfinissable mais facilement identifiable* », « *fiable* » et « *ordonné* » l'est pour la même raison que le mythe à savoir la présence des « indices » (Charles S. Peirce ; 1978), « reconnaissable » plus ou moins facilement par le dévot, ou pour nous, l'auditeur. Au travers de leur fonction évocatoire, ces différents indices nous permettent d'ordonner notre pensée mythique, comme un tout cohérent bien que possédant un « arrière-plan nébuleux ». Tout comme l'atmosphère qui est « *loin d'être insaisissable, [...] [et] permet de mettre en lumière la dimension productrice de l'action (et de l'émotion locale)* » le mythe est analysable. Mais, pour Mathieu Claveyrolas, « *la seule référence au perceptible n'est alors plus suffisante.* » (2008 – p.382).

Au même titre que pour l'atmosphère, il faut donc faire l'expérience de la prestation pour comprendre le « *canevas sur lequel brode le mythe* » (Claude Levi-Strauss, 2009 – p.143) et pour la retranscrire au mieux Christophe Traïni suggère de : « *combiner de multiples observations, a priori contradictoires, afin de restituer la complexité des processus à travers lesquels la dimension protestataire de certaines performances musicales se renforce ou s'étirole.* » (2008 – p.119). Ce constat en outre posé par Christophe Traïni porte sur l'utilisation de la politique dans la musique et fait écho à celui de Claude Levi-Strauss qui met en avant le fait que « *si ces mythes se contredisent, ce doit être en vertu de quelque raison.* » (2009 – p.107). Les concerts « hors-normes » et « chaotiques » nous ont permis de constater que la performance était un moment privilégié de l'expression des mythes où ces derniers « *se renforce[nt] ou s'étirole[nt]* » toutefois, il existe également une mythologie qui cristallise les « contradictions », il s'agit de la mythologie bouddhiste.

Le cas de l'utilisation des mythes bouddhistes par les groupes de Metal chinois est un révélateur sur cette question. Nous avons déjà entraperçu les nombreuses interprétations et utilisations de la religion bouddhiste, qu'elle soit politique avec Li Nan (qui détruit une statue de Bouddha sur scène), et JaJaTao (qui fait de Guan Shiyin une figure contestataire), ou qu'elle soit un moyen de trouver avec Yamāntaka un équivalent plus « chinois » de Satan pour faire du Black Metal ou même, encore, d'aborder la religion bouddhiste de façon plus « classique », comme le fait Bliss-Illusion et Nine Treasures. L'analyse mythologique de Claude Levi-Strauss, nous a offert la possibilité de retranscrire ces différentes dimensions « a priori contradictoires » soulignées également par Christophe Traïni.

Sans pousser l'analyse comparative des mythes aussi profondément que dans les Mythologies, Claude Levi-Strauss nous permet de constater que le mythe est « transformable », « évocateur » et, comme le souligne Christophe Traïni :

« À cela, il convient d'ajouter que de telles évolutions paraissent d'autant plus

complexes à saisir qu'elles concernent des phénomènes intrinsèquement équivoques. Ce qui apparaît comme protestation subversive, au regard de certains, sera considéré par d'autres comme relevant de la propagande la plus conformiste. De même, ce qui constitue, pour ceux-là, un exutoire salvateur peut être investi, par d'autres, à des fins prioritairement commerciales, ludiques ou esthétiques. » (2008 – p.119)

Le mythe est en perpétuel évolution, de par sa « nature » transformable, évocatrice et sa possession d'un monde symbolique il fait partie, tout comme l'atmosphère, de ces « *phénomènes intrinsèquement équivoques* » mais qui peuvent rapidement basculer dans une utilisation « fourre-tout » (Mathieu Claveyrolas ; 2008). La façon dont est utilisé le mythe, dont il façonne des univers à la fois singuliers tout en enrichissant un univers partagé permet de saisir les enjeux identitaires, politiques, religieux, artistiques etc... qui construisent les groupes et la scène Metal chinoise. Autrement dit, faire l'expérience du mythe revient à rendre plus « réels », plus « tangibles » le voile ambiguë et opaque du mythique.

Faire l'expérience du mythe est similaire à celle de Mathieu Claveyrolas lors qu'il fait l'expérience de l'univers hindou. Pour cela il faut « venir au temple », mais contrairement à nous, l'univers mythique chinois n'a pas un lieu spécifique où l'on peut en faire l'expérience. Je propose alors de suivre le message de Bloodfire lorsqu'il dit que tout est magique dans le monde chinois. Il faut vivre le monde chinois or, nous avons vu que l'une des facettes les plus récurrentes de cette vie est la religion bouddhiste. Les mythes et grandes figures bouddhistes passe de l'évocation comme sur le morceau “Yamantaka Madness” 八臂瘋魔⁴⁵⁰ de Ritual Day, à leur resignification, ou à leur destruction symbolique chez Voodoo Kungfu et JaJaTao. Pour autant, le bouddhisme est aussi un enjeu central dans l'identité de Zuriaake qui puise son inspiration dans les trois grandes religions chinoises, le taoïsme, le confucianisme et le bouddhisme, les articulant pour dépeindre le monde chinois magique. Mais le bouddhisme trouve une place encore plus centrale chez Bliss-Illusion, le groupe y trouve ses références musicales, thématiques et iconographiques. De plus la religiosité de son *leader* et membre fondateur Dryad est de notoriété publique

En se focalisant sur le bouddhisme, le chapitre suivant permettra de penser différemment l'identité « chinoise » au travers d'une façon de « s'attacher alternative » (Laurent Legrain ; 2014). L'utilisation et les interprétations du bouddhisme ouvre sur de nombreuses manières de s'attacher à l'identité « chinoise ». La place singulière que possède Bliss-Illusion au sein de mon terrain ainsi que de mon expérience du Metal chinois sera

450. Le titre est extrait de l'EP du même nom sorti en 2016. Le nom du morceau et de l'EP en chinois peuvent se traduire par « folie à huit paires de bras » qui fait ainsi référence aux nombres de bras de Yamantaka.

l'entrée analytique de plusieurs « séquence ordinaire » (Laurent Legrain ; 2014), ainsi que des « médiations qu'elle contient et qui la rendent incontournable à l'étude des processus d'attachement » (p.299) et de l'expérience de la quotidienneté (Mathieu Claveyrolas ; 2008). Les « dispositifs s'appuient sur le travail de certaines médiations qu'ils capturent et associent dans des enchaînements particuliers en assurant ainsi (la plupart du temps) les conditions de félicités des points de contact entre humains et sons. » (2014 – p. 353) Laurent Legrain continue en expliquant qu'en « faisant l'ethnographie de ces dispositifs et de ces points de contact, on peut suivre les voies par lesquelles les individus redécouvrent quelque chose de l'attrait que leurs aînés éprouvent pour les sons. » (p.353). Ce cheminement nous permettra avant tout de rendre saillant les façons dont les « dispositifs », les « médiations » et les « points de contact », créent un « attachement » autre, de même que le contenu émotionnel et relationnel engagés et portés par ces derniers. Autrement dit, nous verrons comment Bliss-Illusion s'attache au Metal et au bouddhisme, comment ils expriment cet « attachement » et comment ils le construisent au travers d'« enchaînements particuliers » qui les distinguent des autres groupes utilisant la religion bouddhiste et les sonorités folkloriques.

VI. L'éveil du phénix, le Metal pour atteindre le Nirvana

*« Quand la vieillesse s'abattit sur le monde et que
l'étonnement disparut de l'esprit des hommes,
quand les cités grises érigèrent dans les cieux
enfumés de hautes tours sinistres et laides, à l'ombre
desquelles il n'était plus possible de rêver au soleil
ou aux prairies fleuries du printemps, quand la science
dépouilla la terre de son manteau de merveilles
et que les poètes cessèrent de chanter autre
chose que des fantômes déformés par leurs regards
brouillés et tournés seulement vers l'intérieur,
quand, donc, toutes ces choses furent arrivées, et
que les désirs enfantins s'effacèrent à tout jamais
des mémoires, il se trouva un homme pour effectuer
un voyage hors de cette existence et partir dans
l'espace, à la recherche de nos anciens rêves. »*

H.P. Lovecraft, *Azathoth*, 1922⁴⁵¹

De Ritual Day à Zuriaake en passant par les sonorités utilisées par Li Chao dans Enmity ou encore son utilisation politique par JaJaTao, le bouddhisme a une place prépondérante dans les thématiques des groupes de Metal chinois. Il ne s'agit pas en revanche du bouddhisme dans son ensemble, c'est bien sa facette la plus « Black Metal » qui est le plus souvent mise en avant, c'est-à-dire sa facette infernale, nihiliste⁴⁵², occulte et ésotérique. Toutefois, certains

451. Il s'agit du début d'un roman inachevé du célèbre écrivain américain de science-fiction horrifique et fantastique Howard Phillips Lovecraft. Écrit en juin 1922 il ne sera finalement publié qu'après sa mort en 1938. Ce fragment porte le nom d'*Azathoth*, une des entités divines cosmiques qui composent la mythologie d'H.P. Lovecraft avec les « Grands Anciens ». Également connu sous le surnom du « Sultan des Démon » ou le « Chaos nucléaire » il est présenté comme le maître des « Autres Dieux » et il est aussi vieux que le temps lui-même. Le présent extrait est tiré de « *Dagon et autres récits de terreur* », 1969 d'après la traduction de Paule Pérez.

452. Nous allons voir la portée et l'origine « nihiliste » du bouddhisme dans les pages suivantes à travers la conception et la vision de *Bloodfire* de Zuriaake sur cette religion.

groupes comme Nine Treasures et son *leader*, Askhan, souhaitent apporter la lumière de Bouddha et non les flammes de Yamāntaka :

*« Cela a changé ma vie. Je veux partager les enseignements que j'ai appris avec d'autres personnes comme moi qui ont vécu dans l'anxiété. Nous voulons que Nine Treasures apporte de l'énergie positive dans le monde - la meilleure chose que nous puissions faire avec cela est d'aider les gens. »*⁴⁵³

Avec cette annonce d'Askhan marque un renouveau pour Nine Treasures qu'il a symbolisé avec la sortie de « Awakening from Dukkha » un opus qui regroupe des morceaux de leurs anciens albums⁴⁵⁴ mais tous réenregistrés et réinterprétés par le groupe. Il a aussi fait table rase du passé en supprimant de toutes les plate-formes de *streaming* les anciennes sorties de Nine Treasures. Askhan a donc « réécrit » (Sabine Trebinjac ; 2000) la musique de Nine Treasures avec sa sensibilité et sa technique actuelle et ainsi débuté une nouvelle histoire qui mêle folklore mongol, bouddhisme et Metal. Il ne s'agit pas du seul groupe à vouloir apporter « l'énergie positive » de la religion bouddhiste dans le Metal : c'est le cas de Bliss-Illusion 虚极 et cela, depuis les débuts du groupe en 2015.

Lumineuse, délicate, éthérée, la musique de Bliss-Illusion 虚极 est aux antipodes de ce que l'on peut imaginer du Metal et encore plus du Black Metal. Pas seulement parce qu'ils mêlent au chant guttural de la douceur avec des parties de guitare délicates et aériennes, comme de nombreux groupes de Post-Black Metal, mais par le fait qu'ils intègrent des influences de musique chinoise et bouddhiste créant ainsi un paysage sonore, onirique, spirituel. Bliss-Illusion 虚极 nous accompagne dans un voyage vers le nirvāṇa⁴⁵⁵ pour nous faire vivre cet « état transcendant le néant et l'éternité étant indicible et indescriptible. » (Philippe Cornu, 2006 – p. 413). Leur musique dépasse cette dualité violence/paix, lorsque leurs atmosphères apaisantes côtoient des nuées cosmiques violentes et sombres, se forment alors des images de déités bouddhistes immenses et astrales qui par leurs simples présences

453. Tiré du communiqué de Nine Treasures posté sur leur page Facebook officielle le 19 janvier 2021 : « Having recently begun practicing Buddhism – “It changed my life,” Askhan says – NINE TREASURES’ frontman is now intent on using their music to bring comfort and ease the suffering of others. “I want to share the teachings I’ve learned with others like me who have experienced anxiety,” Askhan continues. “We want NINE TREASURES to bring some positive energy into the world – the greatest thing we can do with this is to help people. »

454. « 十丈铜嘴 » (Arvan Ald Guulin Honshoor) (2012), « Nine Treasures » (2013) et « Wisdom Eyes » (2017)

455. Philippe Cornu définit le nirvāṇa comme un : « état qui résulte de la cessation des passions et de leurs causes, nirvāṇa signifie, d'une manière générale, un état de paix... » (2006 – p.412/413)

déchaînent des mouvements cosmologiques. Tout comme les mélodies de Bliss-Illusion 虚极 ces mouvements ne portent rien de mauvais dans leur violence, ils sont un fait, tangible et incontestable.

Mythe et religion s'entrecroisent, là où le bouddhisme n'est que mythe pour Ritual Day et qu'une thématique pour Bloodfire dans Zuriaake (bien que traité comme une religion aux côtés du taoïsme et du confucianisme), son utilisation au sein de Bliss-Illusion 虚极 est religieuse. Une différence qui peut sembler minime – lorsque l'on appréhende les groupes uniquement au travers de leur musique, de leur esthétique et des mythes convoqués – mais qui, de par cet aspect religieux revêt une notion de quotidienneté (pratique, appréhension du monde) qui abouti à une autre idée de « l'attachement » (Laurent Legrain ; 2014) et de l'expression de l'identité « chinoise ». Ce dernier chapitre s'ouvrira sur ma découverte de Bliss-Illusion 虚极 et des mondes Metal et bouddhiste qu'ils se sont construits et qui dépassent le cadre de la pratique musicale. Une découverte « hors du Monde » qui a demandé de « mettre les gants » (Loïc Wacquant ; 1988), pour dépasser le Metal et passer de la vision mythique du bouddhisme à sa vision religieuse. Ce changement de paradigme qui sera mis en parallèle avec celui du chamanisme utilisé par Ruò Tán qui bien que s'exprimant de façon très différente (Post-Black Metal pour l'un et Drone Metal / Dark Ambient / Noise pour l'autre) se font écho via la recherche d'un moyen de s'attacher à l'identité « chinoise » pour « sonner chinois » avec des sonorités traditionnelles sans pour autant sonner « folklorique ». Nous verrons que cette recherche commune aboutira à une volonté similaire, celle de : briser les frontières stylistiques.

Cet « attachement alternatif » (Laurent Legrain ; 2014) s'accompagne d'enjeux différents, liés à l'appréhension et l'expression d'une identité chinoise « autre » mais aussi de négociations de la part de Bliss-Illusion (虚极) au travers du travail de Dryad et Wang pour conjuguer bouddhisme, identité chinoise et Post-Black Metal. Des trois grandes religions chinoises, le bouddhisme est le seul à être paré d'autant d'imaginaires si radicalement différents. Il se fait au sein de la scène Metal, infernal, nihiliste mais aussi lumineux, pacifique. Nous reviendrons sur les origines et les raisons d'une telle pluralité de visions de temps à autre antinomiques mais qui ont pourtant, parfois, la même source d'inspiration comme la souffrance. Entre les mains de Dryad la souffrance devient un moyen de dépasser l'idéal « noir » du Black Metal, de réenchanter le Metal au travers de son propre enchantement, mélange d'imaginaire, de cosmogonies, de mythes, de religion et d'expériences de vie. Pour saisir ce dépassement et ces éléments qui composent l'enchantement de Bliss-Illusion 虚极, nous analyserons les paroles de "Naraka" 奈落 et "Leave·Abhassara-Deva" 離·極光淨天, deux titres importants pour le groupe et qui reflètent les questionnements et l'attachement de Bliss-Illusion 虚极 au

Metal, au bouddhisme et à l'identité « chinoise ».

Le groupe possède un statut particulier dans le parcours de ma recherche, à plusieurs égards. Il s'agissait d'un des rares groupes de Metal chinois⁴⁵⁶ dont je n'avais jamais entendu parler avant mon arrivée sur le terrain. La raison principale venait du fait que le groupe n'avait, au moment de mes premiers pas dans la scène Metal chinoise, sorti aucun album. Leurs deux seules démos pressées précédemment l'avaient été dans un nombre très restreint d'exemplaires et, de ce fait ont été rapidement vendues par leur label Infected Blood Records à un petit cercle de fans. Le label n'en avait fait aucune promotion à l'étranger ou même simplement rendues disponibles sur leur Bandcamp⁴⁵⁷. Ces décisions ont eu pour conséquence de ne créer aucun écho hors de la scène chinoise à ce moment-là.

C'est lors du premier 330 Metal Festival auquel je me suis rendu en 2018 que la première rencontre avec leur musique a eu lieu, sans avoir vraiment lieu. Bliss-Illusion 虚极 passait après Snowsedim 雪沉 qui avait ouvert le festival. La prestation⁴⁵⁸ était intéressante, les éléments Depressive Black Metal étaient mis en avant, l'effet produit par le chant torturé était renforcé par le *frontman* qui se laissait tomber à terre. De quoi être suffisamment intrigant pour qu'à la fin de celle-ci je cherche à acquérir le CD. Je pars donc m'enquérir du nom de la formation auprès du chanteur de Snowsedim 雪沉 présent sur le stand où les petits groupes qui n'avaient pas d'emplacements réservés pouvaient vendre leur *merchandising* après leur présentation. Il me répondit « *Xū jí* », je notais sur mon téléphone le nom pour me renseigner plus tard sur le groupe, plus intrigué par le fait de découvrir un nouveau groupe que par la prestation ou la musique.

Quelques mois passent avant que le nom ne refasse surface sur mon terrain par le biais de WeChat et de Shun le chanteur du groupe Dream Spirit. Ce dernier avait partagé un lien pour écouter un extrait de ce qui allait être le premier album de Bliss-Illusion 虚极. Intrigué par la sublime pochette représentant un phénix doré dans un ciel noir cosmique entrant dans une roue magique j'ai écouté, et adoré. J'ai envoyé un message à Shun lui demandant quel groupe c'était car je n'avais pas fait le rapprochement avec la prestation vue quelques mois plus tôt. Shun me donna leur nom en anglais « Bliss-Illusion » ce qui n'aida pas à faire le lien. Je lui demande alors s'il les connaissait et s'il pouvait m'envoyer leur contact, il me répondit alors que non, qu'il a entendu parler du groupe car ils étaient sur le même label, mais il m'envoya tout de même le contact de Mr Zhang. Cette personne m'explique-t-il, sait où les

456. Hors groupes de Metalcore que je connais très peu et qui est une scène à part comme nous allons rapidement l'aborder dans les pages suivantes.

457. Au moment de la sortie des démos la plate-forme de *streaming* et d'achat musical Bandcamp était encore disponible en Chine.

458. Nous reviendrons sur l'évolution des prestations de Bliss-Illusion dans la suite du chapitre.

trouver. Ce dernier est contacté dans la foulée puisque je l'avais déjà rencontré et que j'avais échangé avec lui lors d'un concert qui avait eu lieu quelques semaines auparavant et qu'il avait organisé⁴⁵⁹. Mr Zhang me répond rapidement, rendez-vous est pris pour la fin de semaine au studio du groupe.

A. METAL ET RELIGION : NIHILISME ET BOUDDHISME

• LES MONDES DE BLISS-ILLUSION

Le jour du rendez-vous j'attends Mr Zhang à la sortie du métro. Une fois arrivé, nous nous rendons dans leur studio, le Mad Horse (疯马) ensuite rebaptisé le Windy Horse (风马)⁴⁶⁰. Il est situé dans les sous-sols d'un grand immeuble de Pékin où s'entassent de nombreux bureaux, avec au rez-de-chaussée des bars et restaurants. Le studio se trouve au second sous-sol, on y entre par un escalier dérobé en passant devant l'entrée du parking souterrain. Les couloirs sont gris clair, tristes et vierges de toutes affiches ou indications, on tourne à droite, de la musique se fait entendre et de la lumière filtre d'un couloir. Encore un couloir plus long que les autres et d'où une lumière douce et jaune s'échappe et on entre dans le studio : sur les côtés, des équipements musicaux entassés, parmi lesquels on distingue des amplis, un caisson de basse ainsi que divers autres éléments de batterie difficilement identifiables. Les rares emplacements visibles des murs sont recouverts d'affiches de concerts superposées, on peut y apercevoir une affiche du B:East Festival. Le couloir continue et mène à une salle de répétition, sur la droite un bar a été installé, deux grand frigos sur le mur en face, les portes vitrées laissent apparaître les bouteilles d'eau, de coca, de bière, de thé froid. Des paquets de boissons encore emballées sont entreposés devant les frigos. Sur la gauche une porte, qui mène à un second studio d'enregistrement. Sur le même mur a été installé un canapé avec de nombreux coussins et recouvert d'un drap, du matériel s'entasse aussi à sa gauche. Des tables basses jonchées de cendriers, de paquets de cigarettes, de bouteilles d'eau et de bières sont installées devant. Face au bar couvert de stickers de divers groupes et associations il y a des tables de bar hautes avec des sièges, les tables sont elles aussi recouvertes de bouteilles diverses, de cendriers et de papiers. Un autre canapé plus petit a été

459. Intrigué par la présence d'un occidental dans un concert *underground* de Thrash Metal perdu dans les ruelles de Pékin, il était venu discuter et nous avons rapidement sympathisé.

460. « 疯马 » (Cheval fou) et « 风马 » (Cheval de vent) se prononcent tout les deux pareil en chinois, « Fēng mǎ ». Le changement de nom en anglais est utilisé uniquement par les groupes étrangers ou d'expatriés qui viennent répéter.

installé contre le mur en face du bar, des étagères pleines de livres, de statuettes de bouddha et d'encens sont accrochées et côtoient les affiches de concerts Metal. Des ventilateurs et des climatiseurs sont disséminés dans la pièce et sur une étagère une armoire est accolée au mur du fond avec des étagères encore emplies de livres ainsi que d'une statue d'un bouddha tibétain installée avec des encensoirs comme un autel. C'est dans cette atmosphère étrangement surréaliste, où les lumières chaudes nous font oublier que l'on est plusieurs mètres sous terre et où se mêlent la fumée de l'encens et des cigarettes, que je rencontre pour la première fois Dryad, chanteur de Bliss-Illusion.

Après un premier échange cordial où je lui explique les raisons de ma venue et de pourquoi je souhaite procéder à un entretien avec lui, il me dit qu'il est d'accord, nous échangeons nos identifiants WeChat. L'après-midi se passe entre discussion et visite du studio et, lorsque je sors enfin de celui-ci, la nuit est déjà en train de tomber – un fait que je n'ai pas spécialement noté à cet instant mais qui, lors de mes prochaines visites, aura une grande influence sur la perception du temps. Plus qu'un lieu de répétition et de travail pour Dryad, son studio est un véritable lieu de vie. Plus les mois vont passer, plus Dryad va installer de choses pour y passer la journée complète, loin du monde extérieur, avec des chaises suspendues ou encore l'installation d'une console de jeu. Je ne vais pas y rencontrer seulement les différents membres de Bliss-Illusion, puis d'anciens : c'est au sein de son studio que se fera la rencontre avec Liu Yucao de JaJaTao, ou encore de Zhang, ainsi que de la femme de Dryad. Dès que l'on se retrouve baigné par cette douce et chaleureuse lumière jaune du studio, le monde extérieur n'existe plus, sa situation au sous-sol fait qu'aucun bruit, aucune lumière, aucune odeur de l'extérieur n'y pénètre. L'habitude qu'a Dryad de se faire livrer la nourriture fait qu'il n'y a même pas besoin de sortir pour manger et en termes de boisson, il a aussi ce qu'il faut tant pour les musiciens en répétition que pour lui et ses proches. Le Fēng mǎ⁴⁶¹ studio est une rupture physique, sociale avec l'extérieur pour entrer dans le temps et la sociabilité de Bliss-Illusion, qui s'étend bien au-delà du cercle des musiciens et des moments de répétition. Si le premier entretien m'a fait rapidement passer entre ses murs, les liens amicaux que j'ai tissés avec Dryad et Wang ont fait que de nombreux autres entretiens et observations de répétitions se sont enchaînés et qu'il était devenu courant que pour une répétition prévue le soir Dryad m'invite toute la journée au studio pour discuter et être ensemble, avant d'être rejoints par Wang puis par le reste du groupe. Dans ces moments, je ne percevais le soleil qu'avant et après le métro.

461. L'utilisation du nom en pinyin permet de retranscrire au mieux le nom du studio avec le jeu de mots du changement de nom.



Figure 31. – Entrée principale du Feng ma studio.

Les mois défilèrent et je me retrouvais à l'instar de Loïc Wacquant – qui se fit happer par l'univers de la boxe – à être plongé dans le monde social de Bliss-Illusion. Ces deux univers ont de commun qu'ils exigent : *« que l'on s'y plonge en personne, qu'on en fasse l'apprentissage et qu'on en vive les principales étapes de l'intérieur. L'appréhension indigène est ici la condition indispensable de la connaissance adéquate de l'objet. »* (2000 – p.60). L'auteur explique que :

« La « culture » du boxeur n'est pas faite d'une somme finie d'informations discrètes, de notions transmissibles par la parole et de modèle normatifs qui existeraient indépendamment de leur mise en œuvre mais d'un complexe diffus de postures et de gestes... » (2000 – p.61)

Alors, lorsque Dryad me dit lors de notre premier entretien :

« C'est ça mon boulot (en montrant le studio dans lequel nous sommes installés), je gère ça avec ma femme et mon meilleur ami. Voilà mon boulot. Sinon je suis avec ma femme depuis sept ans et je l'aime. Ma vie, je pense... qu'elle est ok. J'aime ma femme, j'aime ma vie. Tu sais ma maison à Pékin est bien aussi. Mais à côté de ça on n'est pas libre, et pour ça je ne suis pas heureux. Grâce à la religion aussi j'arrive à atteindre le bonheur. J'ai mon groupe, Bliss-Illusion, c'est un peu comme mon enfant. Je n'ai pas beaucoup d'amis, mais ça me va. »

Plus tard – après le concert où je l'ai croisé très énervé – il revient sur cette idée :

« Ha oui, j'étais vraiment en colère ... ok bon pendant qu'on jouait on était vraiment dans une mauvaise situation. On était vraiment embarrassé, je suis très émotif et là ce n'était pas à cause de quelque chose en particulier mais c'était plutôt envers moi-même, je sais pas pourquoi, c'était un ensemble. Tu sais j'aime la liberté, c'est ce qui me tiens le plus à cœur et depuis toujours, la liberté, juste la liberté. Je veux juste me contrôler moi, en général ça va même si c'est pas génial. J'aime la liberté, en général c'est ok. C'est une question compliquée ! »

On comprend après s'être plongé dans l'univers construit par Dryad (au travers de Bliss-Illusion et de son studio) que son studio est le lieu qui – à l'instar du *gym* des boxeurs – dépasse le simple lieu d'exercice de la musique (ou de la boxe pour le *gym*). Le Fēng mǎ à été construit comme un endroit de liberté, où peut s'épanouir son « enfant », Bliss-Illusion et les membres du groupes, ses amis, sa famille. Bien que la gestion du studio soit son travail, le studio en lui-même est un lieu de vie pour ses proches. On y joue aux jeux vidéos presque autant que de la musique, on y mange, on y discute des sujets les plus importants comme le futur du groupe, de politique lorsque Liu Yucao de JaJaTao est là et des plus légers comme de chats avec Zhang. Chaque facette de la vie quotidienne y est discutée, vécue, il n'est donc guère surprenant d'y croiser les anciens membres de Bliss-Illusion qui, bien que ne jouant plus dans le groupe, ont gardé un profond attachement à ce cercle construit autour de Bliss-Illusion et du Fēng mǎ studio. Dryad organisera même une session avec le tout premier *line-up* de Bliss-Illusion pour rejouer ensemble quelques titres⁴⁶². Les échanges entre les membres de Bliss-Illusion ne s'arrêtent pas après les répétitions et ne se résument pas aux échanges entre Dryad et Wang Xiao⁴⁶³, les deux membres fondateurs, respectivement parolier et compositeur. Ces échanges et ces moments de vie dépassent la structure physique du studio puisque Dryad invite régulièrement les membres du groupe chez lui pour des « tournois » de *retrogaming*⁴⁶⁴ et autres jeux vidéos plus modernes. Seul Li Que, le flûtiste du groupe, semble rester en retrait de ces événements de sociabilisation extérieure sans pour autant être exclu. Car lorsque Wang en parle c'est en termes élogieux, montrant qu'il le tient en haute estime, il dit de lui que « *C'est un grand interprète de musique traditionnelle chinoise. Sans lui, je pense que les concerts de Bliss-Illusion perdraient de leur âme.* ». Li Que est par ailleurs le

462. Cet événement a eu lieu après mon dernier séjour en Chine. C'est Dryad qui me l'a simplement racontée enthousiaste lors d'une discussions sur WeChat. C'est pour cela qu'elle est simplement mentionnée pour montrer l'attachement des anciens membres au groupe même s'ils n'évoluent plus ensemble.

463. Après juste nommé Wang car il sera question d'autres personnes appelées Wang.

464. Le *retrogaming* est une appellation pour définir les premières générations de jeux-vidéos jusqu'aux années 1990 en général.

seul membre de Bliss-Illusion à être présent depuis le début avec Dryad et Wang. Après le remplacement de leur premier batteur, du bassiste et du guitariste rythmique, le line-up de Bliss-Illusion semble s'être stabilisé et, bien que structuré autour des deux fondateurs, une dynamique de groupe s'est installée grâce et par ces moments de sociabilités qui dépassent les répétitions. Tout comme le *gym* est pour Loïc Wacquant à la boxe ce que l'église est pour Émile Durkheim à la religion, le studio (car bien que se retrouvant à l'extérieur, les membres du groupe et les amis se retrouvent principalement au studio) construit Bliss-Illusion par « *la communauté morale* », le « *système solidaire de croyances et de pratiques* » qui la rend possible et qui la constitue en tant que telle. » (2000 – p.99). Autrement dit, c'est la sociabilisation dans le studio qui permet de créer un échange, une compréhension des valeurs, des goûts de chaque musicien, créant ainsi une communauté liée à Bliss-Illusion autour d'un « *système solidaire de croyances et de pratiques* » communes. Comme par exemple, le fait de se retrouver au Fēng mǎ studio pour échapper un temps aux réalités extérieures et se plonger dans celles construites par Bliss-Illusion. Alors que nombre de groupes ne répètent pas régulièrement⁴⁶⁵, que les groupes se structurent autour d'une figure dominante ou deux⁴⁶⁶, des groupes comme Dream Spirit cherchent à créer une « fraternité » guerrière et Metal comme celle qui liait Tang Dynasty à ses débuts ; dans le même ordre d'idée, Bliss-Illusion crée un « autre » temps social avec des valeurs que ses membres ainsi que ses amis ne retrouvent pas hors de ces cercles sociaux qu'ils se sont construit.

Pour Dryad, ce monde s'est construit autour de son studio, de son meilleur ami Wang, de la religion ; la combinaison de tout cela a donné Bliss-Illusion. Face à cette construction sociale quasi-idéale qui entoure et nourrit Bliss-Illusion, on comprend aisément que pour saisir l'identité du groupe, il faut arriver à saisir « *cet ensemble de règles et de stipulations qui définissent le caractère et la conduite de ses membres, ainsi que la nature des rapports censés les lier entre eux.* » (2000 – p. 149) car comme l'explique Loïc Wacquant, si « *dans certains métiers, ce code est formalisé, ses règles sont récitées et font même l'objet d'un serment. Dans d'autres il s'agit d'un lâche assemblage de normes et de consignes apprises et déployées au cours même de l'activité* » et Bliss-Illusion se trouve être dans ce second cas. On les apprend, les comprend au détour de conversations qui ont lieu dans le studio comme lorsque Dryad rôle lors d'une répétition sur les retards trop réguliers de l'ancien bassiste, puis que du jour au lendemain un nouveau musicien est à sa place car plus régulier et sérieux dans sa pratique. Ça a également été le cas de leur ancien batteur, pourtant ami de longue date de Dryad. Il a souhaité en changer car ils étaient en conflit sur les parties de batterie. Dryad cherchait un « batteur plus Metal » que celui-ci qui avait une approche trop « Jazz » et progressive, tout

465. Comme le soulignait Li Chao avec le cas d'Evilthorn lorsqu'il trouve qu'en dix ans ils n'ont pas évolué.

466. Nong Yong et Pei Lei pour Ritual Day, Bloodfire pour Zuriaake, Li Nan pour Voodoo Kungfu

dans le « contrôle » comme il l'explique lorsqu'il aborde ces différents changements de *line-up* :

« Oui, on a un nouveau guitariste, un nouveau batteur mais les compositions elles ne changent pas. Bliss-Illusion reste Bliss-Illusion. On a changé car l'ancien batteur, son style ne collait pas au style de Bliss-Illusion on a voulu compléter son travail mais nos opinions sur le style ne collaient plus. Ça a été de nous entendre avec notre nouveau batteur, il est puissant, rapide, sa puissance est vraiment bien. Par rapport à mon ancien batteur, il était toujours dans le contrôle, le contrôle, la technique. Mon nouveau guitariste est vraiment bien, il aime beaucoup le Post-Rock, adore le Blackgaze il a dit que le style de Bliss-Illusion était vraiment différent. Quand il est arrivé il adorait déjà tous ces styles Post-Black, Blackgaze, et Bliss-Illusion avait besoin de ça, de quelqu'un qui aime le Black Metal et le Post-Black. C'est vraiment important. Je pense que notre nouveau guitariste et batteur sont... ok. »

Mais dans ce dernier cas les relations entre Dryad et son ancien batteur ne seront pas fondamentalement altérées car il reviendra répéter au Fēng mǎ studio avec son groupe de Jazz Rock. Ce constat fait écho à la répétition avec les membres originaux de Bliss-Illusion (où était d'ailleurs présent le batteur qui a été remplacé), les rapports qui les lient entre eux sont avant tout amicaux. Ils ont aidé Bliss-Illusion à évoluer, puis, lorsque Dryad et Wang ont cherché à tendre vers un son plus « Metal » qui n'était pas de la sensibilité musicale du batteur, ils ont trouvé celui-ci qui correspondait à leurs critères. Pour Dryad, Liu Zhen, le nouveau batteur :

« ... est plus « Metal » c'est son caractère il apporte plus d'éléments Metal, notre ancien batteur ne pouvait pas, il ne pouvait pas amener Bliss-Illusion à un niveau plus « Metal » mais maintenant nous pouvons composer et jouer nos morceaux de façon plus Metal. Notre nouveau batteur joue plus vite, apprend plus vite pour jouer plus fort. L'ancien était plutôt sur du Djent, du Post-Rock il a un groove vraiment bon. »

Dans le discours de Dryad on remarque un fort respect pour son « groove » un respect mutuel puisque c'est seulement après que Dryad ait trouvé un nouveau batteur que le premier est parti, permettant ainsi au groupe de continuer à assurer ses concerts, ne créant aucun conflit ni de problème dans l'organisation du groupe (répétitions, concerts, enregistrement etc....) et ses

engagements. C'est à travers ces règles tacites que les musiciens de Bliss-Illusion apprennent qu'il « *doivent obéir à une éthique professionnelle qui n'est pas moins exigeante pour être transmise de manière informelle, pas moins rigoureuse pour être l'objet d'une adhésion volontaire.* » (Wacquant, 2000 – p.149). À cette éthique « relationnelle » qui fait que les amis de Dryad, même s'ils ne sont pas en accord musicalement avec lui, ne le quittent pas pour autant ou que Dryad persiste à rester sur son label actuel alors que Pest Productions cherche absolument à les signer, s'ajoute l'éthique professionnelle comme soulignée par Loïc Wacquant et que Dryad incarne également. Son éthique professionnelle est étroitement liée à son éthique « relationnelle », comme l'illustre un événement que me raconta le guitariste de Bliss-Illusion, Wang :

– Wang : « *Parfois, il disparaît... comme quand on joue. Il va s'allonger et je ne peux pas du tout le voir sur la scène. Il en va de même pour le public. Une fois au milieu du concert, il a disparu de la scène. Jusqu'à la fin... J'ai dû expliquer sur scène que notre chanteur principal avait quitté la partie⁴⁶⁷. Nous sommes donc devenus un groupe de Post-Rock pour ce concert. Cette photo est devenue une blague. Ce n'était rien de grave. C'est juste qu'il n'aimait pas le concert. Il ne voulait pas chanter, alors il est parti au milieu de la représentation.* »

– C'était où ?

– Wang : « *Au 13club. C'était un concert pour les pré-sélections chinoises du tremplin pour le Wacken. Dryad n'aime pas la compétition. Nous avons fini par abandonner. Je le comprends, ce n'est pas une question importante. Ce qui m'inquiète le plus c'est qu'il va détruire les micros de toutes les live house de Pékin.* »

L'une et l'autre éthique se mêlent, les rendant d'autant plus « rigoureuses » que chacune d'elles fait appel à l'autre et que l'éthique professionnelle de Dryad se base sur son éthique « relationnelle » incompatible avec le concept même de compétition. Son éthique « relationnelle » dans sa musique vient de sa vision de l'être humain, ainsi que de la religion qui lui offre, ce qu'il résume en quelques mots : « *l'amour de toute chose* ».

Nous développerons plus en détails le lien qui lie le bouddhisme et le Post-Black Metal de Bliss-Illusion, mais ce qu'il faut souligner c'est que c'est cet « amour », cette « compassion » qui lui fait refuser la compétition : face à son public il se rend compte qu'il n'est pas en accord avec lui-même et donc avec sa musique. Ces quelques mots de Dryad

467. Il ne s'agit pas d'un anglicisme de *party* qui peut se traduire par concert. Wang utilise le terme comme si Dryad avait quitté une partie de jeux vidéos, dans l'entretien original en anglais il utilise le terme *game*.

montrent que, plus encore que sa tendance à taper les pieds de micros lors des concerts – quitte à les casser sur scène –, cet événement révèle l'implication totale de Dryad et par conséquent de Bliss-Illusion. Lorsque Wang décrit les actions de Dryad sur scène, il souligne les mêmes actions effectuées par Dryad que celles qui m'ont effectivement marquées lorsque je les ai vus pour la première fois. Wang m'expliquera après m'avoir raconté ce concert que même s'il est parti, cette photo où on le voit en train de parler dans le micro avec écrit en dessous « aujourd'hui nous sommes un groupe de Post-Rock instrumental » est devenu une blague, ça n'a pas porté préjudice au groupe. Si cela n'a pas été néfaste au groupe c'est parce que le public connaît ses prestations: les anciennes prestations et l'importante implication de Dryad ont fait que, à l'instar du concert chaotique de Voodoo Kungfu, ce concert chaotique a assis la réputation de Bliss-Illusion comme un groupe « vrai », c'est-à-dire un groupe fidèle à son éthique que le public reconnaît comme fidèle, et donc « vrai ». Il a pu être reconnu comme tel car les concerts tremplins du Wacken se font – avant le niveau national – au niveau local, donc à Pékin, ville d'origine de Bliss-Illusion qui y joue régulièrement et qui s'est assuré une importante *fan-base*⁴⁶⁸ comme nous l'avons constaté lors du concert Core In China. Cette éthique crée une image de Bliss-Illusion positive, mais elle n'est pas sans exigence : les actions de Dryad demandent une adhésion complète de ses musiciens à cette éthique, car elles ne sont pas sans conséquences.

Lorsqu'il quitte la scène, ce n'est pas seulement que Bliss-Illusion devient un groupe de « Post-Rock », c'est aussi la fin de leur participation au tremplin du Wacken et donc la fin de la possibilité de jouer au festival allemand par ce biais, contrairement à Dream Spirit et Ritual Day qui sont allés jusqu'à gagner le tremplin national et ont donc pu y jouer en représentant la Chine.

C'est donc ce groupe, bien loin de ce que l'on peut imaginer du Metal et du Black Metal, qui a empreint mon terrain. Tels des fils du destin tissés entre nous, je me retrouvai à les voir de nombreuses fois en concert, parfois complètement par hasard comme après le concert d'HolyArrow et Rupture ou lorsqu'ils ouvrirent pour le groupe danois Hexis et des Japonais d'Asunojokei. Mon implication fit aussi que je les aidai à diffuser leur musique hors de Chine en faisant par exemple le contact avec Anesthetize Productions, un label français qui produira leur album en 2019, un an après la sortie chinoise.

468. La fan-base est une expression anglaise qui se traduit par base de fans mais revêt dans le milieu de la musique une connotation un peu différente que ne rend pas la traduction française. La fan-base est constituée des fans de la première heure d'un groupe, puis s'agrandit en même temps que la notoriété du groupe. Elle se caractérise par une fidélité et une connaissance du groupe parfois extrême. C'est la base de fans sur laquelle le groupe peut compter en toutes circonstances pour les soutenir, notamment lors de tremplins, lorsque la notoriété du groupe entre en ligne de compte.

• DU TRIBAL AU BOUDDHISME : PENSER SON METAL DANS L'IMMENSITÉ STYLISTIQUE ET SES « FRONTIÈRES »

Alors que certains groupes courent après la folklorisation de leur Metal⁴⁶⁹, d'autres artistes comme Ruò Tán dépassent le paradigme « musique folklorique chinoise = musique han », cherchant alors une autre musique chinoise à l'image de Zuriaake, il construit un Metal qui sonne « chinois » mais pas pour autant folklorique. D'autres encore poussent cet équilibre encore plus loin en incorporant de nombreux éléments extérieurs au Metal en plus de la musique chinoise : c'est le cas de Bliss-Illusion qui construit son Metal au travers du prisme du Black Metal et de la liberté que lui offre le terme « Post ». La musique de Ruò Tán et de Bliss-Illusion se répondent en de nombreux points, toutes deux cherchant à dépasser les limites imposées par le Metal Extrême et la musique han chinoise, mais elles se confrontent aussi en prenant des directions musicales très différentes. Les mettre en parallèle va permettre de rendre saillants les processus mis en place par chacun des projets pour s'extraire des carcans du Metal autant que de la musique folklorique « chinoise ».

Nous avons, dans les premières pages de ce chapitre, cherché à esquisser le lumineux paysage sonore que compose Bliss-Illusion au travers de sa musique. Cette délicate création n'est pas le fruit d'une divine illumination, elle est le cheminement vers cette illumination. Un cheminement qui les mène à dépasser les cloisons du Metal et ainsi à se qualifier comme Post-Metal⁴⁷⁰, c'est-à-dire un style qui dépasse les frontières même du Metal⁴⁷¹. Mais Bliss-Illusion ne se cantonne pas à puiser ses influences dans le Post-Metal, le Shoegaze, le Blackgaze⁴⁷² ou encore le Post-Black Metal, des styles qui se trouvent être utilisés ensemble de manière fréquente. Le groupe incorpore des éléments tirés de la musique et/ou de la religion bouddhiste ainsi que de la musique chinoise han, sans pour autant créer une musique

469. Voir chapitre III.

470. Le Post-Metal est un style à la frontière entre la musique éthérée du Post-Rock et la lourdeur du Metal. Le Post-Metal est souvent associé au Post-Hardcore ou encore au Metal avant-gardiste. On y classe des groupes comme Amenra, Neurosis ou encore Isis.

471. Ce faisant, certains auditeurs, chroniqueurs etc... considèrent que le Post-Metal n'est pas un style de Metal puisqu'il ne prend pas forcément en compte les codes du Metal. D'autant plus que le Post-Metal est très fortement inspiré du Shoegaze, un style de rock aérien et éthéré.

472. Mélange de « Post » Black Metal et de Shoegaze. L'appellation est utilisée pour qualifier une musique inspirée du Shoegaze mais qui incorpore aussi des éléments Black Metal ou Post-Black Metal comme le chant guttural ou le blast. Le groupe français Alcest est considéré comme son meilleur représentant et un des pionniers du genre.

que l'on pourrait qualifier de Folk Metal, comme c'est le cas pour Tengger Cavalry ou Back Kirin. Bliss-Illusion est dans une démarche de l'utilisation du « folklore » chinois plus proche de Zuriaake qui l'évoque plus qu'il ne l'invoque.

- Dryad : « *Bliss-Illusion utilise en général trois types de flûtes. La dizi⁴⁷³, la xiao⁴⁷⁴ et parfois la suona⁴⁷⁵. Ça dépend si on parle de la vie, de la Chine, ou de la religion bouddhiste et de l'émotion qu'on veut faire passer. Si par exemple un morceau parle de l'univers, on va utiliser le hautbois. Ça dépend vraiment de ce qu'on veut transmettre dans un morceau et de son sujet.* »
- Quelle flûte tu utilises pour exprimer le bouddhisme ?
- Dryad : « *On utilise la xiao pour parler du bouddhisme.* »
- Et pour exprimer la Chine ?
- Dryad : « *Pour nous pas vraiment de différence quand on parle de la Chine et du Bouddhisme. C'est la même chose. On parle du bouddhisme chinois.* »

Alors que Zuriaake évoque les saisons au travers d'accords de guitare, Bliss-Illusion intègre des flûtes pour créer ce que R. Murray Schafer qualifie d'« empreinte sonore » (1979). L'« empreinte sonore » contrairement aux « signaux » (1979) qui sont des :

« sons de premier plan, que l'on écoute consciemment. Ils ne sont plus fonds, mais figures. Tout son peut être perçu de façon consciente [...]. Les signaux sonores utilisent souvent des codes extrêmement élaborés, permettant la transmission de messages d'une grande complexité, qu'il faut savoir interpréter. »
(1979 – p.24)

L'auteur définit certains objets créateurs de ces « signaux », comme le « *cor de chasse, [le] sifflet du train, et [...] la corne des navire* », mais elle permet aussi, ici, de faire la différence entre un groupe qui utilise des instruments « folkloriques » et un groupe de Folk Metal. Nous avons vu dans les chapitres précédents l'importance de déchiffrer les « *codes extrêmement élaborés* » des groupes de Folk Metal⁴⁷⁶ car nous les écoutons de façon consciente et les

474. Au contraire de la dixi 笛子 la xiao 箫 est une flûte verticale, également en bambou.

475. La suona 唢呐 aussi connue sous appellation de « hautbois chinois » est un instrument très répandue en Chine mais aussi à l'étranger. Elle est également utilisée dans la musique de Jajatao, car la singularité de ses sonorité évoque aisément la Chine.

476. Au sens large c'est-à-dire des groupes de Metal qui puisent autant dans le Folk Metal que d'autres genres comme le Heavy Metal pour Dream Spirit ou le Black Death Metal mélodique pour Black Kirin.

éléments « folkloriques » sont des « signaux », « *permettant la transmission de messages d'une grande complexité* » de façon efficace car nous sommes attentifs à ces derniers – comme les messages nationalistes de Black Kirin, cinématographiques de Dream Spirit et anti-gouvernementaux de Voodoo Kungfu. Les évocations sonores de Zuriaake ou même de JaJaTao ainsi que de Bliss-Illusion ne cherchent pas à créer ou recréer une musique avec des éléments culturels identifiables comme le fait Nine Treasures avec son Folk Metal mongol. Nous pouvons apprécier le Folk Metal mongol au travers cet aspect « folklorique » des instruments, du chant dysphonique car ils sont centraux ; il est plus difficile de concevoir que l'on aime JaJaTao simplement pour sa facette « chinoise » bien moins marquée et beaucoup plus expérimentale. Il n'est pas question de dire que le Folk Metal est moins bien construit que les autres styles de Metal, il s'agit d'une construction différente, la musique se structurant autour des instruments et/ou des parties « folkloriques » alors que des groupes comme Bliss-Illusion la structurent plus classiquement dans le Metal autour de la guitare. C'est ce qu'explique Dryad lorsqu'il me décrit la façon dont se structure la composition d'un morceau de Bliss-Illusion. Wang est à l'origine du morceau, avant même les paroles, car il :

« commence à travailler dessus en premier et après je travaille sur les paroles, toujours en puisant dans la religion et ce que m'inspire Bouddha et après on arrange ça et on crée une structure. Les paroles sont inspirées de l'univers mais aussi des problèmes personnels et d'autres paroles sont bien entendu sur Bouddha. Beaucoup d'autres sont des histoires qui mettent en scène Bouddha mais que j'ai inventées, ça se passe généralement dans un temple ou dans les montagnes. J'utilise surtout le Black Metal dans son expression spirituelle. »

Par la suite Wang m'explique comment il procède justement pour « arranger » la musique et notamment la faire sonner plus « chinoise » lorsqu'il en ressent le besoin :

« ... pour rendre une musique plus chinoise, nous utilisons la flûte et des bruits qui sonnent anciens. En occident vous avez sept notes et dans la musique ancienne chinoise on en a cinq. Attends, je prends ma guitare pour te montrer. [...] J'arrange les instruments en fonction de la guitare, en premier tu as la mélodie. Ça arrive en premier quand je joue de la guitare et après on ajoute la flûte et en dernier les autres instruments qui constituent le fond. Et après on réadapte la guitare sur certaines choses et on voit.. »

C'est donc en structurant les morceaux au travers de la guitare, puis en ajoutant par la suite les

flûtes, que Wang crée une « empreinte sonore » chinoise et non un Metal folklorique « chinois ». R. Murray Schafer explique que :

« L'« empreinte sonore » caractérise une communauté, son unique ou qui possède des qualités qui font tout particulièrement remarquer ou prendre en considération par les membres de cette communauté. [...] une empreinte sonore [...] compte parmi les sons qui confèrent à la vie acoustique d'une communauté son caractère unique. » (1979 – p.24)

La différenciation entre « signaux » et « empreinte sonore » faite par R. Murray Schafer permet de saisir la différence entre un groupe qui fait du Folk Metal ou qui utilise des instruments « traditionnels » dans sa musique sans faire du Folk Metal. L'utilisation d'éléments folkloriques chinois dans la musique de Bliss-Illusion puise dans la tradition bouddhiste et sera ressentie comme bouddhiste par ceux qui sont (au moins) familiers avec cette musique. Bliss-Illusion n'appréhende pas son Metal comme une musique folklorique, qui doit sonner « chinois » ou même bouddhiste en ajoutant ostensiblement des « Om », des gongs ou autres stéréotypes sonores utilisés lorsqu'il s'agit d'illustrer le paysage sonore de quelque chose de « bouddhiste ». Il ne s'agit pas de mettre en avant une identité ethnique. Ces éléments « traditionnels » sont « naturellement » utilisés : c'est ce qu'explique Ruò Tán qui lui non plus ne qualifie pas sa musique de « folklorique », tout comme Dryad et Wang n'ont jamais utilisé dans leurs discours l'étiquette « Folk Metal » ou « musique folklorique » pour caractériser leur musique :

- Ruò Tán : *« C'est plus naturel, ça m'intéresse, c'est la musique que je veux créer. Je dis simplement Ambient, mais pour moi toutes les musiques sont Ambient même le Thrash Metal, tu cherches un feeling, même la Pop tu cherches un feeling, ce feeling là pour moi c'est l'ambiance, ce côté atmosphérique au sens large. Le tribal, c'est l'esprit chamanique qui communique avec l'univers. L'univers ça m'intéresse beaucoup, pas que la musique, la culture, les racines de l'humain. Créer la musique avec ce style-là, ça me permet de m'exprimer. Le folk, c'est bien folk aussi mais c'est juste que j'ai fait ce choix-là. Quand je veux exprimer ce feeling tous ces éléments me conviennent. Quand je compose je ne me dis pas : « Y a ces genres de musiques qui m'intéressent » c'est plutôt, je fais des essais avec les pédales, le synthé, l'acoustique. Par exemple, il y a un morceau qui commence avec le tambour, après j'ai commencé à faire, imaginer dans ma tête ce que c'est et après petit à petit je fais ça. Peut-être*

qu'après je vais faire que de l'acoustique, c'est possible, tu sais c'est comme au cinéma, un film, j'ai commencé à imaginer quelques morceaux, il y a des images. C'est comme un rêve. Tu peux rester là, imaginer et réfléchir, rester une heure, deux heures sans toucher les instruments puis après il y a un moment où je me dis : « Ok c'est ça que je veux. ». Et je vais commencer à utiliser des instruments acoustiques soit des pédales, pour rapprocher les techniques. Avec Stone c'était ça le processus, après il y a des choses techniques, je dois changer les fréquences, faire un peu de musique. »

- Il y a une différence pour toi entre la musique folklorique et tribale ?
- Ruò Tán : *« Oui oui, bien sûr. Comme la notion normale, tribale c'est la musique un peu native, ethnique. Et folklorique c'est aussi une notion large, je ne sais pas, mais en général c'est plus mélodique, c'est quelque chose que tu peux chanter. C'est comme ça que je le comprends. Et tribale c'est plutôt, ce n'est pas vraiment la musique, ce n'est pas la musique le plus important. Quand on fait de la musique tribale c'est plutôt pour montrer les rites, soigner quelqu'un, c'est chamanique. Il y a une théorie qui dit que l'art ça vient de ce genre de rituels chamaniques des sorciers. À l'époque le chamane ne faisait pas ça pour l'art, c'est pour communiquer. La musique tribale, pour moi je trouve ça beaucoup plus fort, c'est pour ça que j'ai choisi ça au lieu de la musique folklorique. »*

Pour Ruò Tán il n'y a rien de « folklorique » dans sa musique, il a fait le choix de se détacher de l'image « mélodique » et « chantante » de la musique folklorique en puisant son inspiration dans le chamanisme, pas seulement pour son aspect musical plus « antique » mais aussi pour toute l'histoire et les pratiques qui entourent cette musique. L'anthropologue Jing Wang souligne que l'ancienne musique chinoise était un « son » qui avait pour fonction de « réguler l'ordre cosmique » (2021 – p.18). Il va plus loin en expliquant que le chamanisme :

« ... est le plus grand secret de l'histoire de la pensée chinoise ancienne : les qualités fondamentales du chamanisme ont été directement rationalisées à partir du parcours d'intégration du chaman et du roi, ou de la gouvernance politique et de la religion, pour devenir les fondations de la tradition dominante de la pensée chinoise. Dans la pensée dominante de la tradition chinoise, les caractéristiques du chamanisme ont été fermement préservées et mises en œuvre sous une forme rationalisée, et sont devenues la clé de la compréhension de la pensée et de la culture chinoises. » (2021 – p.146/147)

En prenant en compte l'aspect rituel du chamanisme et pas seulement ses sonorités, Ruò Tán participe à cette préservation de la pensée « antique chinoise » et à son actualisation en y ajoutant sa musique Noise / Drone Metal et son chant plus Black Metal. Il ajoute aux rituels chamaniques son écriture, tout comme les acteurs des rituels inscrivaient leurs noms aux écritures divinatoires⁴⁷⁷ :

« L'écriture humaine s'est ainsi surajoutée à une « écriture » surnaturelle dont l'examen scrupuleux révélait la volonté des ancêtres associés aux puissances divines régissant le monde naturel. » (2015 – p.35)

Ce lien entre les rituels chamaniques dans leur ensemble et pas seulement avec la musique lui permet de créer une distance avec cette image véhiculée par la musique « folklorique » et de s'inscrire dans un paysage artistique, qui dépasse la scène Metal chinoise ; ces influences Drone Metal mais aussi Dark Ambient et Noise s'inscrivent au sein d'un renouveau de la pensée chamanique dans le paysage sonore de l'art contemporain chinois, comme le souligne Jing Wang :

« Fait intéressant, alors que les pratiques rituelles chamaniques ainsi que le taoïsme dans la culture populaire sont largement considérés comme de la superstition en Chine depuis le début du XXe siècle, cette soi-disant tradition mineure semble avoir un nouvel écho dans la culture moderne, en particulier dans les pratiques artistiques et musicales contemporaines. [...]

Dans le monde de la musique, les catégories world music, new age, dark ambient, industrial noise, drone metal sont toutes plus ou moins associées au mysticisme et au chamanisme (Coggins 2018). » (2021 – p. 145)

La musique de Ruò Tán puise dans ces catégories musicales propices à l'utilisation du « mysticisme » et du « chamanisme », loin de l'aspect « mélodique » et « chantante » de la musique folklorique. On les retrouve également de façon récurrente dans le Folk Metal⁴⁷⁸ qui

477. Les écritures divinatoires étudiées par Françoise Lauwaert et dont il est question ici sont appelées en chinois jiaguwen 甲骨文, « écrits sur carapace et ossements » (2015 – p.34).

478. Des groupes au Folk Metal chantant et dansant comme Korpiklaani, Alestorm ou encore Trollfest sont des exemples et les groupes les plus connus de Folk Metal . Ils représentent un style de Folk Metal que certains auditeurs appellent le « folk festif » et d'autres de façon péjorative le « folk pouetpouet » autrement dit un Folk Metal qui ne servirait qu'à boire et danser. D'autres groupes comme Dalriada ou en Chine Nine Treasures cherchent à allier ce côté « dansant », « chantant » et mélodique sans tomber dans la caricature du metalleux qui pogotte bourré sur des refrains folkloriques et des riffs de guitares qui collent à la peau des premiers groupes

est perçu comme une musique principalement festive et légère. Une image que ne souhaite pas particulièrement revêtir Bliss-Illusion, comme le montre la réaction de Wang lorsque Dryad explique les influences du groupe :

- Dryad : « *Nous avons du Post-Black Metal, du Shoegaze, du Blackgaze mais nous ne savons pas vraiment définir le style du groupe, nous ne contrôlons pas le style du groupe. Peut-être que la prochaine fois mon guitariste va créer un morceau folk.* »
- Wang : « *Non, pas du Folk Metal !* »

Sa réaction exprime aussi le fait que bien qu'utilisant des flûtes tirées des instruments traditionnels chinois, et composant certains passages sur cinq notes pour donner une esthétique musicale plus « chinoise » ils ne souhaitent pas sonner comme un groupe de Folk Metal. Les flûtes de Bliss-Illusion ne sont pas perçues par Wang et Dryad comme des instruments « folkloriques », puisque lorsqu'il parle de folk, Dryad s'adresse non pas au flûtiste mais à Wang : « *mon guitariste va créer un morceau folk* ». Dryad ne fait nullement mention de Li Que, qui pourtant sur scène symbolise la facette chinoise de Bliss-Illusion aux travers de ses instruments mais aussi de sa tenue :

« *Notre flûtiste a vraiment le costume traditionnel chinois, celui qu'il utilise sur scène représente le bouddhisme chinois* »

Il illustre ainsi le fait que esthétique chinoise (visuel / musicale) et folklore ne sont pas synonymes, et qu'en tant que métalleux et chinois ils sont aussi familiers de la guitare électrique que des flûtes qui ne sont pas plus drapées d'exotisme que la guitare. Wang explique que la musique de Bliss-Illusion est un équilibre, non pas entre le « folk » et le Metal – comme ça serait le cas pour le Folk Metal – mais entre le Metal et les éléments « non-Metal ». Les flûtes font partie de ses éléments « non-Metal » car elles ne sont pas considérées comme folkloriques, mais comme des instruments sonnants chinois, comme peut l'être la guitare pour Wang lorsqu'il joue sur seulement cinq notes. Cette approche de la musique est soulignée par Jing Wang lorsqu'il revient sur :

« [l']ouverture de la discussion sur l'acoustique chinoise dans *Science et civilisation en Chine Vol. 4: Physics and Physical Technology* (1967), [où] Joseph Needham, avec Kenneth Robinson, utilise une histoire de résonance pour

démontrer la différence générale entre les approches chinoise et européenne. C'était une histoire racontée dans *Chunqiu Fanlu* (春秋繁露, La Rosée Luxuriante des Annales des Printemps et Automnes) par la dynastie des Han occidentaux (202 av. J.-C.-9 av. J.-C.) le penseur Dong Zhushu (179 avant JC-104 avant J.-C.), dont Needham fait l'éloge comme étant l'un des 'esprits les plus scientifiques et philosophiques de son époque' (130).

Essayez d'accorder des instruments de musique tels que le *chhin* [qin] ou le se. La note *kung* [gong] ou la note *shang* frappée sur un luth sera répondue par les notes *kung* ou *shang* d'autres instruments à cordes. Ils sonnent par eux-mêmes. Cela n'a rien de miraculeux, mais les Cinq Notes étant en relation : elles sont ce qu'elles sont selon les Nombres (par lesquels le monde est construit). (130) ». » (2021 – p. 12)

En construisant son Metal sur les bases de la musique chinoise « ancienne » (Jing Wang ; 2021), Wang se rapproche de la façon de composer de Baishui⁴⁷⁹ cherchant les « racines » de la musique chinoise et non pas une version « folklorique » moderne de celle-ci. Dans la musique de Bliss-Illusion, Wang incorpore les instruments classiques du Metal à la musique chinoise, tout en sachant qu'il compose du Metal et non de la musique chinoise avec des éléments Metal. Il compose du Metal comme de la musique chinoise et les deux entrent en « relation », se « répondent ». Les parties Metal et chinoises s'articulent ainsi avec fluidité, et semblent sonner « naturellement », par elles-mêmes. Cette apparente fluidité naturelle entre Metal et musique chinoise dans Bliss-Illusion vient du fait que c'est Wang qui crée l'ensemble de la musique du groupe. Il compose de la même manière ce qui est Metal et ce qui est chinois, et ce, aux travers de ses cinq notes. Pour autant, il ne suffit pas uniquement de composer de cette manière pour que cela devienne fluide : c'est un travail solitaire qui lui demande de longs temps de création mais aussi de tri pour trouver le meilleur équilibre – comme nous allons le voir –, celui qui semblera le plus naturel possible. Wang m'explique :

« Après avoir enregistré ça devient plus compliqué, on ne doit garder que 10% de ce qui a été fait. »

Dans ces 10 % il y a cet équilibre entre musique Metal et musique chinoise, pourtant il ne s'agit pas seulement de traiter au travers des « Cinq Notes » ces deux musiques pour que l'équilibre se fasse. La musique de Bliss-Illusion n'est pas seulement un dialogue entre Metal

479. Voir chapitre III partie C.

et musique chinoise. Pour Wang le meilleur exemple de cet équilibre c'est le morceau "Naraka" 奈落⁴⁸⁰. Un morceau qui joue sur la dualité de la douceur des sonorités chinoises jouées comme du Post-Rock et la violence du Black Metal, puis sur le duo chant guttural et flûte ainsi que les « Om » et les psaumes déclamés sur des blasts. Le morceau nous plonge dans un tourbillon cosmique, spirituel, il nous perd, sommes-nous élevés avec violence dans les strates bouddhistes ou plongés avec douceur dans les tréfonds infernaux...

« C'est notre concept, on aimerait sonner plus comme "Naraka" qui est plus lourd, plus rapide. Quand tu écoutes ce morceau tu sens que c'est plus Metal, quand on a composé ce morceau on l'a voulu plus Metal mais on a voulu ajouter d'autres éléments pour créer ce morceau qui n'étaient pas Metal. "Naraka" est le mélange du Metal et du non-Metal. »

Le discours de Wang fait écho aux enjeux soulevés par Aurélie Helmlinger sur les liens entre la construction des répertoires et celle de l'identité chez les *steelbands* de Trinidad et Tobago. L'auteure montre que lorsque ces ensembles musicaux doivent créer leur esthétique musicale, ils doivent le faire au travers d'un « compromis musical », autrement dit c'est une rencontre entre leur culture locale et une culture plus mondialisée puisqu'il n'existe que peu de compositions faites sur-mesure pour les *steelbands*. Ces morceaux viennent principalement de « la musique classique, des mambos ou de la musique populaire étasunienne » (2012 – p.100) ils se retrouvent donc « tirillés entre deux pôles esthétiques, sont en perpétuelle négociation avec ces extrêmes aussi opposés qu'indissociables. Suivant les occasions, ils expriment plutôt l'un ou l'autre aspect de leur identité. » (2012 – p.109). Il en va de même pour des groupes comme Bliss-Illusion qui souhaitent travailler avec des instruments chinois comme ils le feraient avec ceux du Metal, sonnante ainsi chinoise mais sans pour autant donner dans le Folk Metal. Lorsque Wang compose pour Bliss-Illusion il se trouve « tirillés entre deux pôles esthétiques », le Metal et la Chine, il est en « perpétuelle négociation » pour trouver cet équilibre, non pas que le Metal et que les musiques chinoises soient incompatibles – Nine Treasures y arrive très bien avec la musique mongole, FuXi avec la musique han chinoise – mais pour ne pas sonner comme un groupe « folklorique ». Cet équilibre il le trouve grâce à l'utilisation des « Cinq Notes » ainsi qu'aux éléments « non-Metal » qui ne sont pas uniquement composés des éléments traditionnels chinois, mais également d'influences Shoegaze et Post-Rock. C'est cet équilibre entre éléments Metal et non-Metal sans différenciation entre les éléments chinois et les autres éléments « non-Metal » qui fait

480. Il s'agit d'un titre tiré de leur premier album Shinrabansho 森罗万象. Le nom du morceau fait référence aux enfers bouddhistes.

que Wang réussit cette « négociation ». Autrement dit, il voit la musique chinoise comme une musique « non-Metal » au même titre que le Shoegaze ou le Post-Rock. Il n'a donc aucune raison que sous prétexte qu'il s'agisse de musique chinoise elle soit traitée différemment, puisqu'il trouve son équilibre de composition au travers de la construction de ces deux catégories. Pour composer, Wang a donc divisé en deux catégories ses influences « Metal » et « non-Metal » : c'est cette division qui fait que Bliss-Illusion ne devient pas un groupe de Folk Metal ou même de Black Folk Metal. La différence principale entre ces styles et Bliss-Illusion vient du fait qu'ils prennent en considération les éléments folk pour leur sonorités folkloriques ; ils sont alors différenciés et utilisés pour sonner « chinois », comme nous l'avons vu avec l'importante vague de folklorisation du Metal chinois.

Ruò Tán ne considérant pas la musique han chinoise comme une musique réellement folklorique et encore moins ethnique, il ne cherche même pas à l'utiliser, préférant puiser dans le répertoire sonore chamanique du Nord de l'Asie ou dans son imaginaire des sons qui sonneraient « ethnique » et « tribal ».

« ... quand j'ai pensé la musique de Ruò Tán au début, j'ai pensé à la culture chinoise, j'ai pensé à la culture chamanique, qui m'intéresse beaucoup mais pas que chinoise, celle de Russie, de Chine du Nord, du Sud aussi mais aussi d'Indonésie qui ont des choses chamaniques. À partir de ça j'ai commencé à créer de la musique. J'avais pas mal de samples que je voulais mettre dans l'album. Comment les samples collaient le mieux. Les deux samples qui allaient le mieux était un d'une petite île de Russie, elle est entre la Russie et la Chine au Nord Est. J'ai choisi ces deux samples, juste car ça colle bien avec la musique Noise que j'ai créée. J'ai pas vraiment pensé à la culture chinoise, je pense que le résultat est différent. Tu écoutes beaucoup de choses par exemple, qui viennent de Chine, tu vas entendre que c'est chinois mais j'ai pas trop pensé à ça. »

Pour Ruò Tán c'est l'ensemble qui crée ce *feeling* chinois. Un ensemble qui se construit par le concept, la façon de travailler, le visuel et sa sensibilité :

« quand j'ai fini le morceau, que je réécoute, je me mets à la place du public et je me dis : « ah oui y a un feeling un peu chinois ». [...] Et même les choses visuelles, c'est aussi une forme, les couleurs les contrastes, dans ma tête quand je fais quelque chose de musical ou de visuel ça va ensemble. Le contraste visuel

comme dans la musique c'est ce que tu choisis, à quel moment tu mets quoi. En Chine il y a une notion, dans le dessin traditionnel shanshui qui dit : « Laisser le vide », en chinois « liú bái⁴⁸¹ ». Tu vois, le vide c'est aussi quelque chose d'important dans la peinture shanshui et la calligraphie. Pour moi la calligraphie c'est un art très profond, c'est les mots avec toute l'histoire, je ne sais pas, depuis trois mille ans c'est la même calligraphie même après la révolution culturelle et les mouvements sociaux et politiques. Il y a quelque chose qui a été cassé mais il y a ce genre de chose qui sont toujours dans nos vies. Quand on voit ce genre d'œuvre, que quelqu'un veut créer son propre art, ça l'influence. »

Ruò Tán est fasciné par la calligraphie et porte les principes de cet art en musique comme pour transmettre en musique la puissance et le pouvoir de l'écriture chinoise décrite par l'auteure, en retrouver cette puissance primordiale. Ce que décrit Françoise Lauwaert : « *Le pouvoir de cette écriture est de faire advenir. C'est la manifestation d'une puissance et d'une présence, d'une présence puissante.* » (2015 – p.28). L'écoute de « Stone » (石⁴⁸²) devient comme la lecture de *Puissance et pouvoir de l'écriture chinoise*, la musique de Ruò Tán tout comme l'écriture de Françoise Lauwaert nous fait ressentir « *la dimension artistique plurielle dont elle témoigne, la complexité de ses apprentissages, les spéculations ésotériques sur son énergie créatrice, l'auteur nous fait entrer dans la sarabande des traits allant jusqu'à nous donner l'illusion d'être savant en des matières qui, convenons-en, se laissent difficilement réduire.* » (2015 – p.10). Ces mots de Baudouin Decharneaux sur Françoise Lauwaert font écho à ceux de Ruò Tán sur la façon dont il pense sa musique, cherchant à retranscrire la complexité des rituels chamaniques et nous donnant l'illusion d'y assister. Tout comme Françoise Lauwaert témoigne de « *la dimension artistique plurielle* » de l'écriture, Ruò Tán témoigne de celle de sa musique. Cette volonté de briser les frontières du Metal et de l'intégrer à une dimension musicale plurielle n'est pas uniquement perceptible au travers de sa musique, car ses actions sont elles aussi guidées par cette même volonté. Nous avons précédemment vu que Ruò Tán avait organisé plusieurs concerts mêlant musique expérimentale, Noise, Industrielle, Ambient etc. au Metal que cela soit au travers de la musique même des groupes ou en mettant sur la même affiche des formations jouant respectivement ces différents styles ; mais ce ne sont pas les seules actions qui révèlent « *la dimension artistique plurielle* » de la vision artistique de Ruò Tán. Ses démarches rejoignent les observations faites par Jing Wang sur les artistes évoluant dans le milieu de l'art et de la musique contemporaine où « l'art conceptuel et expérimental est souvent présenté sous la

481. 留白

482. En pinyin : Shí

forme de médias mixtes, unissant à la matière la notion de son pour sa force performative, émotive et conceptuelle. » (2021 – p. 36). Cette rencontre d'autres formes d'art se fait sur certaines sorties de son label WV Sorcerer Productions où Ruò Tán adjoint aux albums d'autres médias comme des *artbooks*, ce qu'il a fait par exemple pour l'album « Music from Taiwan Mystery » 台灣謎景⁴⁸³ de Mong Tong 夢東, présentant des temples bouddhistes et d'autres lieux hautement spirituels de l'île, ou encore pour l'œuvre collective « Krakatoa » de Qian Geng 錢賡, Anton Kaun et Wang Ziheng 王子衡⁴⁸⁴ accompagnée également d'un *artbook*.

Contrairement à Wang, de Bliss-Illusion, qui m'a expliqué lors d'une discussion avoir beaucoup de mal à qualifier le style de sa musique et se sentir souvent perdu lorsque, en interview, on lui demande ses influences, Ruò Tán a énormément réfléchi à la question des influences dans sa musique. Son cheminement et sa construction musicale nous permettent de voir le lien entre les actions, les choix des musiciens et leurs conceptions de la musique. Pour Ruò Tán sa musique passe par la destruction des barrières stylistiques et il a fait des choix dans sa vie de musicien qui vont dans ce sens. Il a fait un festival Noise / Metal Extrême, une distribution des mêmes styles entre la Chine et la France, puis un label qui regroupe des artistes de Noise, mais aussi de Black Metal ainsi que d'autres projets musicaux qui suivent un chemin musical similaire au sien. Le parcours de Ruò Tán l'a confronté à de nombreux styles, qu'ils soient Metal, Noise ou plus largement « expérimentaux ». Il s'est construit une solide connaissance des genres musicaux et de leurs importantes ramifications pour pouvoir communiquer au mieux lors des sorties des albums qu'il produit et des concerts qu'il organise. Au travers de ces connaissances, c'est son « goût » pour la destruction des frontières musicales qu'il s'est construit :

« Le goût n'est pas un attribut ou une propriété (des choses ou des personnes). Ni les goûts ni leurs objets ne sont ainsi donnés ou déterminés, il faut les faire apparaître ensemble, par des expériences répétées, progressivement ajustées. Le goût aussi est une affaire d'amateurs, dont l'activité minutieuse est une machinerie à faire surgir dans le contact et se multiplier à l'infini les différences, indissociablement « dans » les objets goûtés et « dans » la sensibilité du goûteur. Les choses se rendent intéressantes à ceux qui s'intéressent à elles – et c'est aussi pourquoi les façons de faire, les procédures, les circonstances, le fait de prendre du temps, l'appui incertain sur l'avis des autres, sur des mesures et sur des impressions, tout cela compte tant pour les amateurs. » (2009 – p.60/61)

483. En pinyin : Táiwān mí jǐng

484. Artiste saxophoniste de Free Jazz / Noise et figure de proue de la Noise chinoise.

Antoine Hennion montre ici l'importance de la communication entre « amateurs » : Ruò Tán, au travers de ses différents projets (organisations, label, distribution), s'est confronté aux autres amateurs. Il a dû affiner ses « goûts » pour pouvoir acquérir une crédibilité dans les milieux socio-musicaux dans lequel il évolue car les « amateurs » « ... *ne cessent d'élaborer des procédures pour mettre leur goût à l'épreuve et déterminer ce à quoi il répond, en s'appuyant aussi bien sur les propriétés d'objets qui, loin d'être données, doivent être déployées pour être perçues, que sur les compétences et les sensibilités à former pour les percevoir ; sur les déterminismes individuels et collectifs des attachements, aussi bien que sur les techniques et dispositifs nécessaires, en situation, pour ressentir quelque chose.* » (2009 – p.57). Cette crédibilité lui a permis de fédérer un public pour les concerts qu'il organise et des auditeurs autour de son label qu'ils viennent pour la Noise, le Black Metal ou encore les deux. Ce positionnement artistique de Ruò Tán, cette recherche ainsi que cette volonté de bannir les frontières entre Metal et musiques expérimentales s'exprimera de façon saillante lors d'un concert qu'il organisait et où il jouait également, en compagnie de Wang Ziheng 王子衡, Scattered Purgatory 破地獄, Li Jianhong 李劍鴻⁴⁸⁵ et de IZ⁴⁸⁶. Lors de ce concert à Pékin, tous les artistes présents – à l'exception de Wang Ziheng 王子衡 – se sont, à la fin du concert, regroupés pour une prestation improvisée. Ruò Tán s'est retrouvé être le projet le plus « Metal » avec les taiwanais de Scattered Purgatory 破地獄 – qui puise dans le Drone Metal –, mais leur musique reste principalement instrumentale alors que les parties vocales de Ruò Tán sont influencées par celles de Li Chao dans Enmity et viennent du Black Metal. Pourtant, cela ne l'a pas empêché de s'adapter pour cet exercice artistique qui a duré plus de quarante minutes. Les passages plus Metal se sont entremêlés avec des sonorités industrielles, donnant naissance à une musique aussi froide que les quartiers industriels désertés, des quartiers aux sombres ruelles noires, où se tapissent dans l'ombres d'anciens rituels tribaux et occultes. Dans ces monstres industriels désaffectés résonnent les tambours chamaniques et les carcasses des machines devenues instruments de cette improvisation pour servir un paysage sonore à la musicalité presque irréelle.

La position et la démarche de Ruò Tán en font l'anti-thèse de Wang et de Dryad qui n'entretiennent que très peu de contacts et n'échangent pratiquement pas avec les autres groupes chinois. Dryad l'exprime clairement :

« Je n'écoute pas de groupes chinois... Je préfère le Rock 'n Roll chinois, pas le

485. Il s'agit d'un guitariste solo qui improvise avec sa guitare de la musique Noise expérimentale

486. IZ est un groupe de musique sino-kazakh de musique Post-Industrielle et expérimentale.

Metal. [...] Je ne sais pas réellement pourquoi je n'aime pas ça, juste je n'aime pas. »

Même si la réalité du terrain est un peu moins catégorique, puisqu'en continuant l'entretien Dryad a exprimé le fait qu'il aimait « bien » Zuriaake. Les mois passant, et les conversations sur la musique se faisant plus régulières, Wang me dit qu'il avait pour projet de faire un *split* album avec Deep Mountains alors qu'il me disait que lui non plus n'écoute pas beaucoup de groupes de Metal chinois. Au fil des échanges j'ai pu constater que Wang était bien plus au courant des sorties et des groupes de la scène Metal et Post-Rock chinoise que Dryad. Une des raisons vient du fait que pendant plusieurs années Wang s'est occupé seul du Weibo⁴⁸⁷ du groupe, il a pris l'habitude d'échanger régulièrement avec les fans et les groupes présents sur le réseau social avant que Dryad ne commence à s'en occuper également. Wang et Dryad considèrent également Jajatao comme les « frères d'armes » de Bliss-Illusion, tous deux ayant un profond respect pour ce groupe, un respect tel que la pochette et le CD de l'album « The Rite of Spring » 時代在召喚⁴⁸⁸ sont encadrés et accrochés côte-à-côte au-dessus de la porte qui mène à la salle de répétition la plus louée du studio. Cette dernière donne directement dans la pièce principale où se passe toute la vie du studio et de Bliss-Illusion. Dès lors, si l'on s'attarde un petit peu sur la décoration ou même la pièce, ce cadre est impossible à rater tant il est installé à une place de choix et de passage. Cet emplacement est à l'image de l'importance de Jajatao pour Wang et Dryad. Il s'agit également d'une expression discrète de la liberté qui existe en ce lieu. Ce CD encadré symbolise l'amitié entre les deux groupes mais aussi de façon plus « clandestine » (Erving Goffman ; 1968, Dick Hebdige ; 1970) l'idéal que Dryad et Wang ont mis dans le studio, car ils sont bien conscients des discours sous-entendus de Jajatao. Pour Wang seuls ceux qui s'intéressent vraiment à Jajatao comprennent ce double sens et les critiques étatiques qui l'accompagnent.

487. Weibo ou Sina Weibo est un réseau social chinois aux fonctionnalités similaires à Twitter et Facebook. Très populaire en Chine, ce réseau regroupe autant des comptes personnels que professionnels.

488. Encore une fois avec Jajatao le nom anglais et chinois n'ont rien à voir. Le nom en chinois de l'album, « 時代在召喚 » (en pinyin : Shídài zài zhàohuàn) est une référence au nom de la radio qui diffuse les émissions de gymnastique pour les élèves de l'école primaire en Chine. Ces séances de « sport » ont été introduites par Mao Zedong en 1951 et sont maintenant gérées par l'Administration Générale des Sports. La version anglaise du nom « Rite of Spring » se « moque » du fait qu'une fois le printemps revenu en plus des écoles de nombreuses personnes sortent dans les rues faire ces exercices en groupes. L'*artwork* reprend en version collage de nombreuses affiches de propagande maoïste. Le lien entre le titre de l'album est clair car ces affiches pour le sinologue Stefan R. Landsberger servaient à montrer : « *Les corps sains et puissants [qui] symbolisaient les classes productives, fortes et toniques – une image que l'État voulait propager. [...] Femmes et hommes avaient des corps stéréotypés, « masculinisés », leur donnant presque l'apparence de surhommes.* » (2011 – p.25). Ces séances de sport devaient créer ces classes « fortes et toniques » ou tout du moins en elles en diffusaient l'image.

Cette liberté, ils ne se la réapproprient pas seulement dans des symboles, dans leurs studios ou leurs musiques, comme nous le verrons dans les pages suivantes. Elle passe aussi par le fait de vouloir sortir de la scène Metal. Bliss-Illusion fait partie des rares groupes qui cherchent à briser les frontières entre les publics des différentes scènes, Metal, Metalcore ou même Post-Rock. Exception faite de quelques rares groupes comme le groupe de Deathcore / Death Metal mélodique mongol Ego Fall – presque aucune relation n'est entretenue entre les scènes « Metal » et « Metalcore » chinoise. On ne trouve par exemple aucun CD de Metalcore⁴⁸⁹ au 666 Rock Shop – qu'ils soient chinois ou étrangers – mais on peut y trouver certains groupes mêlant « Metal » et « Metalcore » comme Die From Sorrow 郁⁴⁹⁰, Nower 诺尔⁴⁹¹ ou Ephemerality 朝生暮死. Leur présence sur les étagères du 666 Rock Shop s'explique par le fait qu'il s'agit de groupes qui, tout comme Ego Fall, expriment un important apport du Death Metal mélodique dans leur musique (ou mongol pour Nower qui compte dans ses membres l'ancien chanteur de Black Kirin) notamment au niveau du chant. On ne les retrouve pas seulement chez le disquaire historique du Metal chinois, puisqu'ils sont également présents sur des affiches plus « Metal » que « Metalcore » (comme le 330 Metal Festival ou le Metal Music Festival) et signent sur des labels Metal (comme Mort Productions ou Infected Blood Records), mettant ainsi en avant leurs aspects plus Metal et s'inscrivant dans les réseaux de sociabilités et de diffusion « Metal » et non « Metalcore » : ils montrent ainsi que leur « intention subjective » est d'être plus affiliés au « Metal » qu'au « Metalcore ». L'« intention subjective », concept de Pierre Bourdieu qu'il avait aussi appelé « projet créateur » exprime le :

« ... long travail d'objectivisation qui est nécessaire pour reconstruire l'univers des positions à l'intérieur duquel il [l'auteur] était situé et où s'est défini ce qu'il a voulu faire. Autrement dit, on ne peut prendre le point de vue de l'auteur (ou de tout autre agent), et le comprendre – mais d'une compréhension très différente de celle que détient, en pratique, celui qui occupe réellement le point considéré –, qu'à condition de ressaisir la situation de l'auteur dans l'espace des positions constitutives du champ littéraire : c'est cette position qui, sur la base de l'homologie structurale entre deux espaces, est au principe des « choix » que cet auteur opère dans un espace de prises de position artistiques (en matière de contenu et de forme) définies, elle aussi, par les différences qui les unissent et les

489. Sans touches d'un autres styles de Metal.

490. Le nom chinois 郁 (en pinyin : Yù) signifie juste « Sorrow ».

491. le nom en chinois de Nower est une traduction chinoise du terme mongol « nayur », qui signifie lac.

séparent. » (1998 – p. 150)

Ce travail d'objectivisation prôné par Pierre Bourdieu revient à voir ce que les auteurs font pour définir leur position au sein de leur milieu, ici ce sont les groupes qui choisissent de se positionner plus sur leur facette Metal que Metalcore. Si leur musique puise dans le Deathcore, les liant ainsi musicalement à la scène Metalcore, leur second apport musical principal (le Death Metal mélodique) les lie au Metal, et leurs « prises de positions » sur leurs labels et leurs concerts font que leur parcours musical s'opère dans l'espace social du Metal. Cela nous permet également de constater que la scène Metalcore a développé son propre public et réseau qui ne se sont croisés, lors de mon terrain, que deux fois : lors de la participation de Bliss-Illusion au festival Core in China, puis avec la sortie d'une collaboration entre le groupe de Metalcore / Deathcore Yaksa 夜叉 et Zuriaake en 2020 – qui n'a pas été sans surprendre les fans de ces derniers. Lors du chapitre précédent nous avons vu que lors de ce concert le public de Bliss-Illusion et celui des autres groupes n'était pas du tout le même. Cette observation illustre parfaitement le côté presque hermétique qui existe entre ces deux scènes, même si certains groupes sont donc moins cloisonnés musicalement que leur public⁴⁹². Si Bliss-Illusion semble voguer comme il le souhaite, c'est que Dryad considère sa musique comme une création libre, indépendante de toute frontière stylistique :

- Dryad : *« Mon groupe ressemble à du Post-Rock, je pense que mon groupe est un groupe indépendant de Rock. Mais je déteste vraiment le Neo-Metal, je hais ça, autant que le Hard Rock je n'en écouterai jamais, le reste c'est ok. Tu n'aimes pas le Metalcore toi ? »*
- Non pas du tout. Toi non plus, c'est pour ça que j'étais étonné de vous voir dans un concert de Metalcore.
- Dryad : *« C'est compliqué en ce moment pour les groupes de se faire connaître. On était vraiment contents de jouer la dernière fois car on ne collait pas au style de l'affiche, on était trop Black Metal par rapport à leur Metal. On respecte tous les styles de musique, ma réponse était une blague même si je suis sérieux quand je dis que je n'aime pas ces styles. Mais en Chine, ceux qui jouent du Neo-Metal ou du Hard Rock, beaucoup sont des amis. »*

Sans pour autant aimer le Metalcore, il ne le hait pas au même niveau que le Neo-Metal ou le Hard Rock, mais ce n'est pas pour autant qu'il resta pour le reste du concert Core in China. Ce 492. Situation similaire avec la scène Punk comme l'expliquait Ben de Speak Chinese Or Die, lorsqu'il racontait la difficulté qu'il avait au début pour faire jouer SCOD, qualifier de trop Punk par la scène Metal et de trop Metal pour la scène Punk.

que l'on constate c'est que Dryad cherche à diffuser son message, sa musique et ses émotions à une partie du public qui a déjà « son Metal », le Metalcore. Pour cela il va à sa rencontre, modifiant l'esthétique visuelle et musicale du groupe pour renforcer la facette « Post-Hardcore »⁴⁹³ de Bliss-Illusion, en ne mettant pas leurs tenues de scène ni leurs *corpse paints* et jouant plus vite et fort les morceaux même les plus calmes. Cette aisance et cette légèreté avec laquelle ils arrivent à adapter leur musique a fait qu'ils se sont retrouvés lors d'un concert avec JaJaTao mais aussi Hiperson 海朋森⁴⁹⁴. Hiperson 海朋森 est également un groupe qui se joue des frontières stylistiques mais du Rock cette fois-ci, mêlant Post-Punk, Shoegaze, Alternative Rock et Pop Rock ; lors de la sortie de leur dernier album « Bildungsroman » 成长小说⁴⁹⁵ j'en ai discuté avec Wang car c'est un album qui m'avait vraiment marqué, et, sur le ton de la plaisanterie je lui ai dit que Hiperson 海朋森 et Bliss-Illusion avaient tous deux un aspect Shoegaze qui se complétait bien et qu'une date avec eux serait vraiment excellente. Wang m'expliqua que c'était impossible, pour lui les textes d'Hiperson 海朋森 étaient trop poétiques et complexes pour aller avec Bliss-Illusion qui est plus « direct ». Mais il semblait que je n'étais pas le seul à trouver une compatibilité entre les deux groupes – sans parler de la présence de JaJaTao qui est évidente lorsque l'on connaît les liens avec Bliss-Illusion – puisque quelques semaines plus tard Wang m'envoie un message : « *Devine avec qui on va jouer ?* ».

Cette aisance vient avant tout de l'influence Black Metal, influence majeure de Bliss-Illusion mais qui pourtant, – comme l'a si bien décrit Li Chao – est une musique « evil » qui a fait de la haine son « fond de commerce ». Nous pourrions balayer de la main ce constat, en disant que Bliss-Illusion n'est pas du Black Metal mais du Post-Black Metal et que, de ce fait, ils se sont libérés des « dogmes » du Black Metal, d'autant plus que le Post-Black Metal est souvent une musique plus lumineuse. Ce serait vrai, tout du moins en partie, car pour Dryad « ... *le Groove, le Hard Rock ou le Thrash Metal c'est du Metal haineux* » il n'en écoute donc pas du tout, ce qui est logique puisqu'il dit explicitement ne pas aimer pas ce qui est « haineux ». Pourtant, il écoute du Black Metal, et pas seulement du Post-Black Metal. Il adore Gorgoroth, Dark Funeral ou encore Carpathian Forest qui sont très loin de la douceur et de la poésie d'Alcest par exemple. Un groupe tout autant chéri par Dryad que par Wang qui, lorsqu'il a

493. Dryad trouve toujours surprenant que les gens considèrent sa musique comme ayant des éléments « Post-Hardcore », mais Bliss-Illusion fini régulièrement (pour ne pas dire à chaque sortie) dans les meilleures écoutes « Post-Hardcore » de Bandcamp. Wang, qui compose, revendique clairement des influences d'Envy.

494. Les noms chinois et anglais signifient la même chose. En pinyin : « Hǎi péng sēn »

495. La version chinoise « 成长小说 » (pinyin : Chéngzhǎng xiǎoshuō) peut se traduire par Roman éducatif ou Roman pour grandir, évoluer. Son équivalent en romanisé vient du « Bildungsroman », un genre littéraire allemand né au XVIII^e siècle.

découvert l'album « Écailles de Lune »⁴⁹⁶ d'Alcest, l'a écouté en boucle pendant plusieurs semaines, comme aime le rappeler Dryad avec amusement pour souligner le fait que Wang est vraiment « fan » de cet album. Cette filiation avec le groupe de Post-Black / Blackgaze français est soulignée des auditeurs de tous bords ainsi que des chroniqueurs⁴⁹⁷. Dryad est conscient de cette ambivalence et il l'exprime clairement :

- Dryad : « *On peut se demander pourquoi j'aime le Black Metal, mais ce n'est pas le seul élément qui compose le Black Metal, ce n'est pas ça qui fait le Black Metal tu as la guitare le chant Black Metal. – Mon guitariste est beaucoup plus Black Metal. – Ce n'est pas suffisant pour du Black Metal, j'aime par exemple le Black Metal très lent, j'adore le Black Metal vraiment j'adore et je respecte ce style mais pour son esprit, juste son esprit. Pour moi ce n'est pas qu'un style de musique.*

Je me rappelle quand j'ai écouté du Black Metal, la première fois il y a quatorze ans et c'était Summoning⁴⁹⁸. J'ai trouvé ça vraiment bien et ça parle pas de Satan mais de l'univers de Tolkien. C'était vraiment, vraiment cool. Je me suis dit c'est de l'excellente musique, c'est pas démoniaque, vraiment rien de démoniaque, c'est juste beau. Les morceaux sont juste magnifiques, j'ai demandé à mon ami c'est vraiment du Black Metal ? Et il m'a dit oui, même si c'est pas du pur Black Metal. Je lui ai dit je m'en fiche c'est ce Black Metal là que j'aime ! Les mélodies étaient vraiment belles, voilà j'aime ce Black Metal, cet esprit. »

- Zhang : « *C'est vachement atmosphérique.* »
- Dryad : « *Je respecte Gorgoroth.* »
- Gorgoroth c'est très satanique quand même.
- Dryad : « *Oui je sais, mais tu sais ce sont les sentiments, l'esprit qui est très « evil ». »*

496. Second album du groupe français Alcest sorti le 26 Mars 2010 chez Prophecy Productions.

497. Par exemple le rédacteur de Metallian, Quentin Verdier, qui a rédigé la première chronique étrangère (et française) de « Shinrabansho » souligne le fait que si l'on aime Alcest on devrait aussi aimer Bliss-Illusion. On retrouvera cette comparaison sur d'autres chroniques.

498. Summoning est un groupe de Black Metal épique et atmosphérique autrichien. Créé à Vienne en 1993 le groupe a popularisé l'utilisation des récits et de l'univers de J.R.R Tolkien dans le Black Metal. Le style « épique » de Summoning est également populaire en Chine, le groupe Dissipate reprend les codes musicaux et les thématiques des maîtres autrichiens. Il en va de même avec le monde fantastique de J.R.R Tolkien, qui a inspiré le groupe de Black / Thrash Metal Krith Nazgul. Bloodfire de Zuriaake est aussi un très grand fan de Summoning puisqu'il reprend régulièrement en concert le titre "Land Of The Dead" extrait du sixième l'album de Summoning sorti en 2006.

Tout comme Li Chao, Dryad souligne « *l'esprit très evil* » du Black Metal mais aussi la beauté et les « morceaux magnifiques » de Summoning. Dryad a vu à cet instant que les groupes de Black Metal n'étaient pas juste « evil », démoniaques, qu'il y avait des sentiments. Pour Dryad ce sont ces sentiments qui font l'esprit du Black Metal, pas seulement la haine, pas seulement Satan : le Black Metal touche toutes les émotions humaines. C'est ce qui fait qu'il différencie la « haine » du Thrash Metal ou du Groove Metal avec celle du Black Metal : le Black Metal n'est pas que haine – il l'est, c'est indéniable, et Dryad le reconnaît, mais il n'est pas que ça, alors qu'il considère ces deux autres styles de Metal simplement haineux, sans aucune autre nuance. Son attachement au Black Metal est tel que lors d'une discussion son ami Liu Yucao de JaJaTao a eu ces mots : « *Pour lui [Dryad] un groupe de Black Metal vaut cinq groupes de Metal normal.* ». C'est cette palette émotionnelle qui fait que Dryad estime autant le Black Metal, tout comme Wang qui fait du bonheur sa source d'inspiration :

- Wang : « *Le bonheur, ce qui rend heureux, la joie c'est ça qui me fait créer. Je vois nos vies comme des histoires et j'apprends des choses avec ces histoires. Je joue de la guitare et mes mélodies racontent ces histoires. Les éléments comme le bonheur, la tristesse, la colère sont la réalité du monde.* »
- Les émotions ?
- Wang : « *Je pense que ce qui m'intéresse ce sont les émotions des gens, ils ont des émotions vraiment fortes et importantes c'est ce que je veux exprimer ainsi que les miennes et celles de Dryad.* »

Wang tout comme Dryad perçoit et ressent le Black Metal comme une version immodérée des émotions qui, pour reprendre les mots d'Antonio R. Damasio, « sous-tendent » et « régulent » la vie. En effet l'auteur explique que :

« Les émotions se manifestent sur le théâtre du corps ; les sentiments sur celui de l'esprit. [...] les émotions et la foule de réactions connexes qui les sous-tendent participent des mécanismes qui forment la base de la régulation de la vie ; quant aux sentiments, ils contribuent aussi à la régulation de la vie, mais à un niveau supérieur. [...] Les émotions et les sentiments sont si intimement liés qu'ils forment ensemble un processus continu et que nous avons tendance, ce qui est bien compréhensible, à penser qu'ils sont qu'une seule et même chose. » (2003 – p.34)

Contrairement à Antonio R. Damasio nous n'avons pas pour but de mettre en évidence et d'expliquer les mécanismes « *du cerveau et du corps qui sont responsables du déclenchement*

et de l'exécution d'une émotion » (2003 – p.35) mais bien de différencier comme il le fait émotions et sentiments. Car cette distinction, Wang l'a fait également lorsque je lui demande ce qu'il pense du parallèle régulièrement fait entre eux et Alcest. Il me dit que l'« essence » des deux groupes est différente :

« Parce que parfois, nous ne sommes pas si beaux. Par exemple l'expression émotionnelle lors de performances en concert. »

Les concerts d'Alcest irradiant de douceur, alors que ceux de Bliss-Illusion irradiant de souffrance et de violence. Lors du concert le corps de Dryad devient le théâtre de ses émotions les plus douloureuses, violentes, en un mot : noires. La musique de Bliss-Illusion, en studio a dépassé cette enveloppe charnelle, elle est passée à « à un niveau supérieur », non pas cognitif comme chez Antonio R. Damasio mais spirituel : cette différence vient du bouddhisme. Lorsqu'ils composent la musique de Bliss-Illusion, Wang et Dryad se concentrent et dépassent les émotions négatives pour atteindre un sentiment de paix. Mais, comme le souligne l'auteur, les « ... émotions et les sentiments sont si intimement liés qu'ils forment ensemble un processus continu ». Dryad cherche à atteindre avec sa musique le nirvāṇa et son sentiment de félicité mais, lors des concerts, c'est comme si cette paix si proche, qu'il effleure sur album, lui était arrachée, qu'il retrouvait sa condition de mortel et laissait exploser toute sa rage, comme lors du concert où il a déversé sur scène toute la colère accumulée à cause de l'ambiance liberticide qui lui pesait. Tout comme émotions et sentiments forment un « processus continu », la musique studio et la performance *live* en forment un également : ce dernier prend la forme de la violence. La violence d'être arraché à ce plan spirituel et émotionnel élevé, proche de Bouddha, pour se retrouver dans les considérations et les événements humains. Cette quête symbolisée sur l'*artwork* de « Shinrabansho » 森罗万象 par un lieu, ou plutôt un passage car Dryad ne connaît pas encore ce lieu, il sait juste qu'il existe.



Figure 32. – Dryad au 330 Metal Music Festival à Pékin, 2021. Photo par 浊木.

Ce symbole n'est pas le phénix mais ce qu'il traverse :

« ... c'est une roue magique. Ça représente un endroit éternel. Où le concept de temps n'existe pas. Il n'y a pas de passion, ni de haine. Il n'y a pas de sens spatial. Il n'y a que la paix et l'amour. En fait, j'ai eu tort de dire que cette satanée langue limiterait nos vrais sentiments. Laisse-moi te raconter une histoire.

Un jour, mon maître m'a parlé pendant longtemps. J'étais très heureux et paisible ce jour-là. Je l'ai trouvé aussi compatissant que Bouddha. À mes yeux, il était si grand, quand nous allions nous dire au revoir, il m'a arrêté et m'a dit : « Tout ce que je t'ai dit aujourd'hui est faux. Tu ne dois pas le croire. » Je ne comprenais pas pourquoi il me disait ça, je lui ai demandé : « Qu'est-ce qui est réel chez mon maître ? » Il m'a dit avec un sourire : « Les émotions qui peuvent être exprimées avec des mots ne sont pas réelles. Ces choses que tu ne peux pas exprimer par des mots, elles sont réelles et éternelles. » Il est vraiment très compatissant et très gentil. Il ne blâmera jamais l'injustice du monde. Il nous apprend simplement à comprendre la vie, à comprendre les sentiments des autres, comment accepter les autres, comment voir la vraie nature du monde. Il pense que le monde est un rêve, où les gens souffrent, même ceux qui vivent heureux souffrent parce que nous devons passer par la mort et la perte. Mais la bonté humaine peut transcender la vie et la mort. »

La musique sur l'album est l'expression de cette recherche d'un lieu supérieur où les émotions n'existent plus, car nous n'en avons plus besoin, seuls les sentiments de paix et d'amour existent car ce sont des choses qui dépassent la création naturelle – alors que justement le concert, de par son expression spontanée, est un moment idéal pour l'expression des émotions. Antonio R. Damasio explique que dans les faits :

« Il se trouve en fait que ce sont les sentiments qui sont l'ombre de l'apparence des émotions. [...] on peut légitimement se demander pourquoi les émotions précèdent les sentiments. Ma réponse est simple : nous avons d'abord des émotions et puis des sentiments parce que l'évolution a fait d'abord émerger les émotions puis les sentiments. [...] Bref, ceux que les dieux ont voulu sauver, ils les ont les premiers rendus malins, pourrait-on dire. Longtemps avant que les êtres vivants ne possèdent quelque chose comme une intelligence créative, et même avant qu'ils aient un cerveau, tout se passe comme si la nature avait décidé

que la vie était à la fois précieuse et précaire. Nous savons que la nature n'opère pas selon un dessein et ne prend pas de décision à la manière des artistes ou des ingénieurs, mais cette image est évocatrice. » (2003 – p.36)

Les sentiments viennent de cette expression créative⁴⁹⁹ et l'album est le fruit de décisions d'artistes. Pour certains artistes les concerts sont aussi le fruit de décisions d'artistes et donc de sentiments comme par exemple Alcest, qui pour Wang reste « aussi beaux » en live que sur album alors que chez Bliss-Illusion le concert laisse se déchaîner les émotions de Dryad. Il essaye de se libérer de ses entraves émotionnelles pour atteindre ce sentiment de paix en cherchant à s'émanciper de la langue :

- Dryad : « *Beaucoup de mes paroles ne sont pas du chinois, elles viennent de mon propre langage.* »
- C'est quoi ton propre langage ?
- « *Une langue que j'ai créée moi-même, sans réelle structure. Les mots sortent avec mon cœur. Parce que la langue dans la vraie vie emprisonne ma créativité et mon imagination, la langue me bride. J'ai donc ajouté beaucoup de cette langue, c'est du charabia. J'ai appris que les anciens yogis indiens avaient une façon de pratiquer qui se rapprochait du charabia. Ça signifie que si tu ne peux pas parler français, tu peux parler français, tu ne peux pas parler chinois, tu peux parler chinois, tu peux vider ton esprit et te lier, quand tu sors de cet état tu vois que tu n'es pas fou, tu sens que ton corps est en fait juste une substance vide, qui n'est pas réelle, qui est proche de l'état de vide. C'est une pensée qui se base sur la tranquillité. Il est vraiment difficile à exprimer avec des mots.* »

Pour Dryad cette libération totale des carcans émotionnels passera par le dépassement du constat souligné par Antonio R. Damasio comme quoi la « *la nature avait décidé que la vie était à la fois précieuse et précaire* » car c'est ce même constat (mais à la conclusion différente) qui selon le maître de Dryad fait que « *les gens souffrent, même ceux qui vivent heureux souffrent parce que nous devons passer par la mort et la perte. Mais la bonté humaine peut transcender la vie et la mort* » car si la vie est « *à la fois précieuse et précaire* » les gens ont peur de la perdre et donc de « *passer par la mort et la perte* »⁵⁰⁰.

Que reste-il du Black Metal alors, si les inspirations viennent toutes du bonheur ou

499. En partie mais c'est la partie qui nous intéresse.

500. Il poussera encore plus loin cette volonté de s'affranchir des émotions avec son projet solo Tassi, où il n'utilise que sa langue.

tout au moins de sa quête ? Il reste le sale, le noir :

« Avant Bliss-Illusion, j'ai joué dans un groupe de Heavy Metal, j'étais vraiment jeune. J'ai joué du Death Metal aussi avant de jouer du Black Metal mais je préfère vraiment la musique atmosphérique. Dans Bliss-Illusion tu peux écouter ce que j'aime, ma musique, c'est du Metal mais avec de magnifiques mélodies, oui c'est mélodique. Voilà c'est ça Bliss-Illusion tu comprends ? Tu sais la beauté, c'est la beauté dans le sale. C'est ça la beauté, c'est la vraie beauté dans ce monde et ce monde est vraiment sale. »

Dryad exprime le fait que Bliss-Illusion est tout à la fois la lumière dans le noir, le sale, ainsi que ce même noir et sale. La mort fait partie du cycle bouddhiste, *« la mort est la destruction du phénomène composé de cinq agrégats individuels⁵⁰¹. Tout phénomène composé est en effet transitoire ou impermanent, tout ce qui naît est destiné à mourir. »* (Philippe Cornu, 2006 – p.389). Comme cela a été raconté dans la légende de Guan Yu, qui trouva l'illumination dans la mort.

De prime abord nous pourrions penser qu'avec la démarche engagée par Dryad de faire avec Bliss-Illusion un Black Metal qui exprime *« la beauté dans le sale »* nous aurions rejoint dans « la mort » une approche de la religion bouddhiste similaire à Ritual Day, ou encore Cult Of Fire, un groupe de Black Metal atmosphérique tchèque qui, puisant ses inspirations dans le bouddhisme, le védisme et l'hindouisme crée une musique sombre, ésotérique et occulte. Ces derniers inspirent et tiennent une place importante dans la construction des goûts musicaux de Dryad⁵⁰² mais l'approche de Cult Of Fire et Ritual Day reste profondément « Black Metal ». C'est-à-dire qu'ils changent simplement de religion sans changer le paradigme du Black Metal, autrement dit, ils mettent en avant la figure équivalant à Satan dans la religion qu'ils souhaitent traiter, respectivement Yamāntaka et Kali qui de par

501. Les cinq agrégats ou skandha sont : *« les cinq ensembles dans lesquels le Bouddha a englobé tous les phénomènes physiques et mentaux de l'existence conditionnée. »* (2006 – p. 38) on y trouve : les formes (rūpa), les sensations (vedanā), les représentations mentales, perceptions ou notions (saṃjñā), les "facteurs de compositions ou formations karmiques" (saṃskāra) et les consciences (vijñāna) qui *« constituent le dernier agrégat, celui qui réunit les informations de tous les autres. »* (2006 – p. 39). Phillippe Cornu explique qu'il : *« en est donc ainsi des cinq skandha qui constituent la personne. »* (2006 – p. 38).

502. Ce dernier portant très souvent sur scène le t-shirt créé par Cult Of Fire spécifiquement pour leur tournée asiatique qui a eu lieu en 2019 et qui est passée par Pékin. Ce t-shirt représente Kali la déesse hindou de la préservation, de la transformation et aussi de la destruction. Par ailleurs cette tournée portait le nom de « eastern fire purja », en référence à un rituel que l'on retrouve dans l'hindouisme et le bouddhisme et qui consiste à appeler une divinité dans un objet qui lui est lié, comme une statue ou une image la représentant.

sa facette destructrice est souvent assimilée au « mal ». Bien que profondément attachés au Black Metal, Dryad et Wang voient dans cette obscurité le moyen de s'élever émotionnellement, spirituellement, de partir en quête du bonheur tout en sachant que la vie n'est que souffrance et mort, mais cette mort ne revêt pas cette image infernale, car : « *Ce qui meurt, c'est le phénomène composé des cinq agrégats, la personne physique et le sentiment du "moi" de cette vie. Ce qui perdure, bien qu'impermanent, c'est le continuum de la conscience mentale [...]. Seules la maîtrise et la purification de l'esprit permettent de se libérer de ce processus sans fin des morts et des renaissances.* » (Phillipe Cornu, 2006 – p.390). Bliss-Illusion est un premier pas pour s'apaiser face aux tourments de la vie symbolisés musicalement par les passages Black Metal. Cette recherche de la paix, du bonheur et de l'amour, Bliss-Illusion l'aborde sur son titre et EP « Leave·Abhassara-Deva » 離·極光淨天 et Dryad développe cette thématique avec Tassi 水樹 son projet solo. Dans le premier chapitre de ce projet, Tassi, le personnage principal de son histoire et qui donne le nom au projet, est perdu, désespéré : l'album est sombre, avec des passages Post-Black Metal et DSBM très prononcés. Le second chapitre, le second album mais qui accompagne le premier⁵⁰³, est au contraire plus lumineux avec des passages plus Shoegaze, mais garde tout de même une facette Black Metal. Ce changement musical se trouve dans le récit des albums : le premier Tassi est seul, perdu, alors que dans le second il a retrouvé sa bien-aimée, Uni, mais il n'a pas réussi à rester avec : il a effleuré le bonheur donc il part en quête pour retrouver son âme sœur. Cette histoire explique l'évolution de la musique entre les deux albums : le second est à la fois lumineux et plein d'espoir, mais avec des éléments Black Metal plus sombres qui font ressentir la tristesse du manque.

Les émotions et les sentiments permettent de dépasser les frontières des styles musicaux et créer une cohérence musicale car la cohérence se crée sur le « terrain » des émotions et des sentiments et non pas des similitudes techniques des différentes musiques. C'est en tout cas comme cela que Ruò Tán et Bliss-Illusion appréhendent la musique dépassant les dogmes implicites et explicites des différents sous-genres du Metal.

Pour Bliss-Illusion ce dépassement prend la forme du bouddhisme, ce qui permet au groupe d'être « la lumière dans le sale ». Mais avant de pouvoir se saisir de cette lumière perdue dans les « ténèbres » du Black Metal, il nous faut nous replonger dans les racines de celle-ci. Des racines bien loin de l'image « bienveillante » du bouddhisme et de son utilisation faite pour le « développement personnel ». Si la religion bouddhiste est intrinsèquement liée à l'identité de Bliss-Illusion et que le groupe revendique ouvertement et de façon limpide son

503. Les albums intitulés en chinois « 北之国 » et « 北之国二 » que Dryad a traduit par Northland et Northland II sont sortis séparément mais à la même date en Chine. En Occident les deux albums ont été regroupés dans une version double CD, le premier CD correspondant à Northland I et le second à Northland II.

discours bouddhiste, il n'est pas le premier groupe à s'être emparé de cette religion pour la mêler au Metal. Nous verrons que c'est pas exemple le cas d'un groupe occidental, Cult Of Fire, qui se fait l'héritier d'une vision romantique et occultiste du bouddhisme. Pour autant cette conception différente du bouddhisme n'est pas inhérente à l'occident puisque pour Bloodfire le bouddhisme est une religion avant tout nihiliste. Ces différentes façons de penser le bouddhisme soulignent l'hétérogénéité des conceptions qui l'habite et ce, même en Chine. Nous verrons que Dryad et Wang en sont bien conscients lorsqu'ils mettent en évidence les incompréhensions qui existent autour du thème de « l'illumination » présent au sein de Bliss-Illusion.

B. BLISS-ILLUSION : LA RENCONTRE DU BOUDDHISME ET DU METAL

•RELIGION, PHILOSOPHIE, OCCULTISME : DES VISIONS DU BOUDDHISME

En abordant le bouddhisme en Occident, nous nous heurtons à une image extrêmement ambivalente. Principalement, nous faisons face à l'idée que « le bouddhisme est plus une philosophie qu'une religion », idée profondément ancrée qui fait passer ceux qui s'en revendique comme des « baba cool » ou des « hippies » vivant en marge de la société dans un esprit soixante-huitard ; ou encore, autre idée tenace, un moyen d'améliorer son bien-être par le « Zen⁵⁰⁴ » forme la plus répandue et populaire du bouddhisme en Occident. Pourtant, pour l'ethnologue et tibétologue Philippe Cornu :

« ... le bouddhisme ne vise pas le bien-être immédiat et temporaire de l'individu ou de la collectivité, mais pointe du doigt le mal-être inhérent à toute existence marquée par l'avidité d'un bien-être égotique. On l'aura compris, le bouddhisme n'est ni réductible à la recherche d'un mieux-être ni un baume pour les petits maux de la vie quotidienne. Il ne propose pas un « nouvel âge » de compromis où tout ira mieux sans rien changer à nos habitudes, et la méditation bouddhique n'est ni une technique de relaxation ni un anxiolytique pour échapper à la dure réalité quotidienne. » (2008 – p.145)

504. Le zen, originaire du Japon vient du chán 禪 chinois, la méditation silencieuse. Le chán est née au V^e siècle il s'agit d'une branche chinoise du bouddhisme mahāyāna venu d'Inde. Le chán tout comme le zen met l'accent sur la méditation comme moyen d'atteindre l'éveil via la position du zazen pratiquée par Siddhārtha Gautama, qui lui permit de devenir le Bouddha.

Mais, quand bien même nous dépassons la facette consumériste du bouddhisme « prêt-à-porter » (Philippe Cornu ; 2008) il reste cette image persistante que le bouddhisme est une philosophie de paix et non une religion. Selon le sociologue Frédéric Lenoir, cette image vient en partie de la voix la plus écoutée et populaire du bouddhisme, le Dalaï-lama qui, dès « *son premier voyage en Occident, en 1973 [...] a bien compris cette demande des Occidentaux et présente très souvent le bouddhisme comme une « spiritualité laïque », parfaitement assimilable par un non-croyant.* » (2011 – p. 317). Dès lors que l'on quitte le chemin de la philosophie pacifiste du bouddhisme, il est plus aisé de sombrer dans sa facette la plus « extrême » et « infernale » à l'image de Ritual Day qui transpose les codes « evil » du Black Metal au bouddhisme. Nous avons effleuré cette dimension obscure en abordant la présence de Yamāntaka dans la cosmogonie bouddhiste, mais il n'est pas la seule divinité inquiétante du bouddhisme. Les pages suivantes nous feront traverser d'autres formes revêtues par le bouddhisme, des formes ténébreuses, dantesques avec le Naraka – communément appelé, les enfers bouddhistes – ou nihiliste, qui est pour Bloodfire inhérent à cette religion.

En Occident l'imagerie bouddhique a été popularisée dans le Metal et surtout le Metal Extrême, au travers de groupe comme Gorguts⁵⁰⁵ qui sous couvert de Death Metal mêle mysticisme morbide et bouddhisme tibétain. Mais c'est surtout au travers du Black Metal avec Cult Of Fire ou Death Karma⁵⁰⁶ que la facette la plus obscure du bouddhisme s'épanouira. Très peu présent avant Cult Of Fire, l'imaginaire bouddhiste se fond au sein de l'esthétique visuel et sonore du groupe avec d'autres éléments et références aux religions indiennes comme l'hindouisme ou le védisme. Ce mélange est facilité par cette idée que le bouddhisme est « *assimilable par un non-croyant* » car, par extension, si le bouddhisme n'est pas forcément lié à la croyance religieuse, il peut être assimilable avec d'autres croyances ; ainsi, composé en partie des visions bouddhistes les plus sombres, Cult Of Fire crée un *patchwork* « ésotérique » et « occulte » à l'esthétique « extrême-orientale » tout en gardant les codes du Black Metal.

Cette manière d'aborder la religion bouddhiste qu'a Cult Of Fire par exemple, est héritée de la façon dont les religions « orientales » ont été amenées et perçues en Occident au

505. Le groupe canadien de Death Metal avant-gardiste, s'est inspiré du bouddhisme pour leur album, « *Colored Sands* » (2013). Des dires de Luc Lemay, un des fondateurs du groupe dans une interview donnée à villagevoice.com, il s'agissait avant tout de changer d'angle pour les paroles. D'arrêter de parler de sang, de tripes et de cadavre. Il souhaitait trouver une autre manière de raconter des récits épiques, ne pas faire un documentaire mais un conte. (<https://www.villagevoice.com/2013/12/21/luc-lemay-of-gorguts-talks-tibet-and-intellectual-death-metal/>)

506. Duo qui regroupe les deux membres principaux de Cult Of Fire

fil des siècles, notamment entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle. Durant cette période s'est développée une fascination pour une forme ésotérique et romantique du bouddhisme, inspirée de ses pratiques et de sa mythologie principalement tibétaine. Pour Frédéric Lenoir c'est bien l'ésotérisme qui a permis « *au bouddhisme d'entrer non seulement dans les cœurs, mais plus encore, et très durablement dans l'imaginaire occidental* » (2011 – p.182). Le sociologue explique que :

« C'est au sein de ces divers courants ésotériques que le bouddhisme va être valorisé – et une nouvelle fois instrumentalisé – à partir du dernier quart du XIX^e siècle. [...] Ce vaste courant de pensée multiforme, bien que typiquement occidental, revêt certains points communs avec les philosophies orientales [...], c'est une des raisons pour lesquelles les romantiques se sont emparés de l'Inde avec une telle ferveur. Persuadés d'avoir trouvé dans cet immense continent intellectuel et spirituel encore inexploré la patrie du véritable mysticisme, l'ancre sacré de la sagesse primordiale de l'humanité, ils projeteront dans cet Orient lointain leurs conceptions tirées de la tradition ésotérique occidentale, ainsi que leurs rêves d'une sagesse immaculée, non souillée par l'esprit machiniste et mercantile des Européens. » (2011 – p.185)

Que Cult Of Fire y croie ou non, qu'ils adhèrent ou non à cette vision romantique, ou encore qu'ils jouent simplement sur un imaginaire « oriental » « exotique » pour se sortir du lot des nombreux groupes de Black Metal s'inspirant de l'occultisme occidental et/ou du satanisme, ils participent à la diffusion de cette image sombre et obscure des religions orientales et du bouddhisme. Si cet imaginaire d'occultisme oriental trouve son écho en Occident⁵⁰⁷, c'est également le cas en Chine puisque, lors de leur passage au Sirius Festival de Pékin, la salle était comble. Le groupe a fini la soirée en jouant devant des milliers de personnes, même si une partie du public était déjà partie, très agacée par le retard pris par le groupe pour installer toute sa mise en scène.⁵⁰⁸ Si la vision occulte et noire des religions orientales de Cult Of Fire trouve un certain écho au sein du public Metal chinois, elle n'est pas sans soulever quelques problèmes. C'est ce que me fait comprendre Wang lors d'une discussion. Il m'explique que

507. Cult Of Fire est très populaire dans la scène Black Metal et Metal avec plusieurs dizaines de milliers de fans qui les suivent sur les réseaux sociaux, des centaines de milliers d'écoutes sur YouTube et Spotify ainsi que leurs présences sur de nombreux festivals dont certains en tête d'affiche, dont le Sirius Fest en Chine.

508. Il faut aussi prendre en compte que l'important retard du groupe (presque une heure) a décalé logiquement l'heure de fin du concert, hors à Pékin le métro, le principal moyen de locomotion des habitants fini au alentours de 23h40 même si il y a des amplitudes différentes selon les lignes, elles s'arrêtent toutes plus au moins à cette heure. Il faut donc opter pour un taxi ou un Uber, si l'on veut rentrer chez soi.

même s'ils pouvaient collaborer avec Cult Of Fire, sur un *split* album par exemple, ils ne pourraient pas le diffuser en Chine car la question de la religion est très sensible dans le pays ; c'est pour cela que les albums de Cult Of Fire ne sont pas disponibles sur le territoire chinois par exemple. Pourtant, nous l'avons vu, on retrouve dans la scène Metal chinoise des groupes comme Ritual Day qui représente des divinités infernales bouddhistes, ou encore Tyranny 帝辛⁵⁰⁹ qui mêle sur son album « The Demise Of A Hymn · Part One » 末商志·上篇⁵¹⁰ l'imagerie bouddhiste et le Black Metal symphonique. Même Bliss-Illusion, qui inscrit son concept dans la religion bouddhiste dans son ensemble et pas seulement pour ses aspects « infernaux », aborde ses thématiques sur les titres "Naraka" 奈落 et "Mukti" 否世. La différence entre Ritual Day, Bliss-Illusion et Tyranny, bien qu'ils mêlent le bouddhisme au Black Metal tout comme Cult Of Fire, vient du fait qu'ils puisent directement dans la religion bouddhiste et ne réinterprètent pas cette facette sombre du bouddhisme. Autrement dit, ils ne questionnent pas, ne blasphèment pas, ne réinterprètent pas les préceptes bouddhistes, contrairement à JaJaTao⁵¹¹ ou Li Chao⁵¹² qui au travers du blasphème et de la resignification posent un regard pessimiste et critique sur l'ordre établi dans lequel prend place le bouddhisme chinois. Cult Of Fire, en créant un imaginaire où se côtoient sans distinction des éléments hindous, védiques et bouddhistes, montre une autre voie, et ce, même si elle vient d'une fascination pour l'ésotérisme « exotique ». Une voie noire, qui se rapproche de celle tracée par Li Chao dans Enmity lorsqu'il mélangeait sonorités bouddhistes, taoïstes et chinoises han.

On peut donc émettre l'hypothèse que si Cult Of Fire a été autorisé à jouer en Chine une musique qui montre les facettes sombres du bouddhisme, une des trois grandes religions du pays, c'est avant tout car ils sont occidentaux. Leur musique n'étant pas facile d'accès en Chine, elle ne touche qu'un petit nombre d'auditeurs chinois susceptibles, au travers de cette ténébreuse et nébuleuse construction esthétique et musicale, de poser un regard nouveau et critique sur les institutions et/ou les religions chinoises.

Ce pluralisme des visions du bouddhisme n'est pas le résultat d'un clivage orient / occident. Le bouddhisme compte de nombreuses interprétations ; sans chercher à dresser un paysage de toutes les branches de cette religion, il est par exemple communément admis que le bouddhisme indien, chinois, tibétain ou encore japonais sont tous différents car ils intègrent

509. Le nom chinois fait référence plus spécifiquement à un tyran, Di Xin 帝辛 dernier roi de la dynastie des Shang (1570 - 1045 av. J.-C).

510. En pinyin : Mò shāng zhì·shàng piān

511. Voir chapitre précédent.

512. Voir premier chapitre.

des spécificités nationales. Lorsque l'on aborde le sujet du bouddhisme, les acteurs de la scène Metal chinoise que nous avons interrogés parlent d'un bouddhisme chinois. Pour Anne Cheng, il est surtout question d'un bouddhisme sinisé : les origines indiennes, dans un premier temps, ne sont pas réellement prises en compte par les premiers bouddhistes chinois qui préfèrent y voir une autre forme de la pensée taoïste. La sinologue explique que :

« Sous les Han, l'intérêt pour le bouddhisme se concentre de prime abord sur l'immortalité de l'âme ainsi que sur le cycle des renaissances et le karma. Ces notions sont d'abord comprises dans le contexte de la mentalité religieuse taoïste en termes de « transmission de fardeau » : le bien ou le mal commis par les ancêtres étant susceptible d'influencer la destinée des descendants, l'individu est passible de sanctions pour les fautes commises par ses ascendants. Mais alors que les taoïstes s'attachent au caractère collectif de la sanction, la responsabilité individuelle introduite par la conception bouddhique du karma apparaît comme une nouveauté. » (1997 – p 357)

Le bouddhisme mettra plusieurs siècles à réellement s'implanter en Chine. L'auteure met en avant trois étapes qui mènent à la sinisation du bouddhisme. Elle fait débiter « la grande aventure du bouddhisme en Chine » avec :

« ... une phrase préparatoire (III^e-IV^e siècle), [le bouddhisme] se trouve entraîné dans les controverses chinoises de l'époque. Ce n'est que dans la période suivante (V^e-VI^e siècle) que ses origines indiennes sont pleinement reconnues et assumées. Avec la grande floraison culturelle que connaît la Chine des Tang (VII^e-VIII^e siècle), il recommence à se siniser, mais cette fois en connaissance de cause, ce qui permet de parler d'assimilation véritable.

La première période est marquée sur le plan historique par la scission de la Chine en dynastie du Nord et du Sud, avec pour conséquence le développement d'un bouddhisme du Nord et d'un bouddhisme du Sud. [...] Ce bouddhisme du Sud diffère radicalement de celui qui se développe au Nord, sous l'égide de règnes non chinois qui font du bouddhisme une religion d'État. Moins porté sur la littérature et la philosophie, les moines y sont utilisés comme conseillers politiques, voire militaires, et appréciés pour leurs pouvoirs occultes. Dans la Chine du Nord, placée sous le fût « barbare » et lacérée par la guerre, prédomine un bouddhisme dévotionnelle, surtout préoccupée de moralité, de méditation et de pratique religieuse. En comparaison le Sud apparaît plus

privilegié matériellement, mais au plan intellectuel et spirituel il hérite de l'esprit blasé et désabusé des « causerie pure », désormais dégénéré en hédonisme décadent. La classe lettrée, qui se mobilisait traditionnellement autour de sa mission morale et politique de sauvegarde du Dao, se laisse désormais gagner par un scepticisme qui trouve écho dans le thème bouddhique du « tout transitoire ». » (1997 – p359/360)

Le bouddhisme, quelle que soit sa forme, plus ou moins sinisé, plus ou moins intellectualisé, s'est donc implanté durablement et cela depuis plusieurs siècles du Nord au Sud de la Chine, mais ce n'est pas pour autant qu'il a fait disparaître les autres religions. Sa sinisation l'a imposé comme une des trois grandes religions de la Chine avec le taoïsme et le confucianisme, mais nous avons vu dans le chapitre précédent que pour Schtarch d'HolyArrow qui est originaire de Xiamen, une ville du sud-est de la Chine dans la région du Fujian, cela reste une religion étrangère : même si le bouddhisme s'est sinisé, il la perçoit toujours comme une « invasion ».

Même si l'on s'accorde à dire qu'il existe un bouddhisme chinois car le bouddhisme a été sinisé, ce même bouddhisme n'est pas perçu de la même manière chez tous les chinois ; il en devient parfois même contradictoire.

• LE BOUDDHISME : UN ÉVEIL NIHILISTE ?

Pour certains, comme Bloodfire « *l'esprit blasé et désabusé* » soulevé par Anne Cheng est inhérent au bouddhisme car l'homme est éphémère, transitoire, il est voué à disparaître puis renaître, il n'y a rien sur quoi se concentrer. Bloodfire n'étant pas bouddhiste, il ne se laisse pas « *gagner par un scepticisme qui trouve écho dans le thème bouddhique du « tout transitoire* » », mais nous avons vu dans les chapitres précédents qu'il abordait tout de même cette thématique car elle faisait partie intégrante des trois grandes religions et de l'histoire spirituelle de la Chine. Plus taoïste que bouddhiste, il voit dans ces deux religions le Ying et le Yang, chacun s'influençant, chacun avec une partie de l'autre sans pour autant se mélanger :

- Bloodfire : « ... *le taoïsme est une partie de notre musique, mais juste une partie, car en Chine tu as trois religions. Ces trois religions sont vraiment étranges elles s'influencent et se mélangent comme le Bouddhisme et le confucianisme. Les Chinois construisent de tout temps. Par exemple, tu prends un temple, sur le mont Tai, une montagne sacrée en Chine. Tu as beaucoup,*

beaucoup, beaucoup de temples, une partie est en l'honneur de Bouddha, une autre pour Confucius et aussi pour le Taoïsme. C'est un fait intéressant, parfois les temples sont pour différents dieux des trois religions. À l'époque en Chine ils mélangeaient le bouddhisme avec le taoïsme, les frontières n'étaient pas vraiment définies entre les deux. La philosophie va avec la religion. Le taoïsme est avec toute chose, en toute chose, il est à la fois le soleil, la lune. Le Ying et le Yang est l'image de cette double facette, tu ne peux pas tout voir, tout n'est pas bon, tout n'est pas mauvais. C'est la philosophie à laquelle je crois. Le taoïsme a aussi une autre philosophie, tu ne contrôles pas et tu n'es pas contrôlé. Si ton pays demande quelque chose tu as le choix, le gouvernement ne te contrôle pas. Tu dois chercher par toi-même, tu ne dois pas travailler, tu dois œuvrer. Jamais personne ne doit penser pour toi. Étudier c'est le ciel, étudier c'est notre essence. Rien d'autre. Se relâcher c'est se faire contrôler, les gens ne font plus ça... et c'est le deuxième point de cette philosophie. Cette société n'est plus taoïste car le pays a été développé avec un gouvernement vraiment puissant. C'est vraiment dur d'être taoïste et de pas être contrôlé, les gens sont devenus indigents. Il y a longtemps, lors de la dynastie des Tang, la dynastie Ming a suivi le Tao. Au début de la dynastie des Tang, les gens découvraient juste le taoïsme et sa philosophie, maintenant il est dans le sang des Chinois. Maintenant, personne ou presque n'a cette religion, mais la philosophie reste dans le sang. Les gens mélangent tout, et font marcher ça ensemble sans problème. Les Chinois prennent le bon côté pour réussir à dépasser les mauvaises choses.

Pour le bouddhisme, il a vraiment une forte influence sur les chinois. Le bouddhisme dit que le travail est vide de sens, que le tout est rien. Que le monde n'est rien. Je pense que depuis toujours quand tu né dans ce monde tu dois travailler vraiment vraiment vraiment dur. Pour t'élever et avoir le pouvoir, l'argent, mais tout ça ce n'est rien. Depuis toujours l'unité ralentit, tu as l'impression de profiter du monde mais profiter du monde ce n'est rien. Tu sais aimer ce n'est rien. Tu vois c'est vraiment Black Metal. »

- C'est vraiment nihiliste.
- Bloodfire : *« Tu sais le taoïsme et le bouddhisme parlent à beaucoup de gens à travers le monde. Le monde, on ne sait pas ce que c'est réellement. Toi tu es toi, le monde est le monde. Tu dois trouver ta religion, peut-être que les chinois n'ont pas de raison de vivre. Vivre ce n'est rien, la mort n'est rien. Après, le confucianisme est la troisième religion en Chine. Le confucianisme c'est, respecte ton père, respecte le ciel, respecte l'empereur. Respecte ton père et*

respecte tes amis. »

- J'ai lu que pour Confucius, l'empereur était le père de la Chine.
- Bloodfire : « *Oui, c'est ça. Beaucoup de personnes demandent à Confucius de les guider, c'est un mentor, un professeur, il est tout ça, il explique ce qu'est un fantôme, tu sais, beaucoup de monde croit aux fantômes mais ils ne savent pas ce que c'est et ce qu'ils sont. Il explique qu'après la mort, les fantômes oublient qu'ils peuvent parler, ils ne savent plus. C'est pour ça qu'il faut respecter la vie maintenant, et parler de la vie maintenant. Hier c'est passé, et demain n'est pas encore là. Tu ne peux plus parler de ce qui s'est passé, c'est passé, tu n'en parles plus jamais, voilà le confucianisme. Les trois religions, parfois se focalisent sur la vie. Pour le Taoïsme, tu te focalises sur toi, pour le Bouddhisme tu ne te focalises sur rien. »*
- Tu ne te focalises sur rien, mais tu te focalises sur tout.
- Bloodfire : « *Exactement. »*
- Quand tu te focalises sur tout, tu ne te focalises sur rien ?
- Bloodfire : « *C'est ça. »*

Bien que les croyances que revendique Bloodfire soient principalement taoïstes, de son discours sur les liens entre les trois religions, il se retrouve encore une fois « hors des traditions » comme il le revendique. Lorsqu'il aborde dans son discours le confucianisme, sa réflexion n'est ni d'extraction classique confucéenne, ni néoconfucianiste ; pourtant, en liant confucianisme et bouddhisme, Bloodfire pourrait s'inscrire dans cette « renaissance confucéenne » (Anne Cheng - 1997) qui « *tient à l'immense effort pour repenser la tradition [confucéenne] de fond en comble produit par une conscience chinoise travaillée par près de dix siècles de problématique bouddhique.* » (1997 – p.431). Le créateur de Zuriaake explique que les trois grandes religions chinoises se côtoient étroitement depuis qu'elles existent sur le territoire chinois, partageant même certains sites sacrés comme « *le mont Tai, une montagne sacrée en Chine* » où on retrouve « *beaucoup, beaucoup, beaucoup de temples, une partie est en l'honneur de Bouddha, une autre pour Confucius et aussi pour le Taoïsme* ». Pourtant, tout comme le neoconfucianisme il met surtout en avant dans ce triumvirat religieux le lien entre confucianisme et bouddhisme, lorsqu'il dit que « *ces trois religions sont vraiment étranges, elles s'influencent et se mélangent comme le bouddhisme et le confucianisme* ». Il prend en exemple le bouddhisme et le confucianisme ; pour Anne Cheng, ce genre de lien fait « *naturellement* » trahit « *l'ancrage qu'a pris le bouddhisme dans la forme même de la pensée chinoise.* » (1997 – p.431/432). Nous avons vu dans un chapitre précédent, que Bloodfire expliquait venir de Shandong, la région de Confucius et que, ayant eu une « *éducation*

traditionnelle » – tout comme ses parents et grands-parents – bien qu'occidentalisation par ses études en Allemagne, il était bien conscient de l'influence du confucianisme sur la construction de sa pensée. Cette réflexion de Bloodfire exprime que « *les rapports de ces confucéens d'un nouveau type avec l'héritage bouddhique sont donc des plus ambigus, mêlant violentes réactions de rejet et assimilation plus ou moins consciente dans leur volonté de revendiquer une spécificité confucéenne sur fond de questionnement bouddhique.* » (1997 – p.432). Mais, bien que cette idée reflète un certain ancrage de Bloodfire dans la pensée néoconfucéenne, il dépasse rapidement lors de notre échange l'idée que seul le confucianisme entretiendrait un lien privilégié avec le bouddhisme.

Pour Bloodfire le taoïsme et le bouddhisme se mêleraient bien plus dans les pratiques des adeptes chinois : il souligne qu'en « *en Chine ils mélangeaient le bouddhisme avec le taoïsme, les frontières n'étaient pas vraiment définies entre les deux* »⁵¹³. Cette présence profonde du taoïsme dans la réflexion de Bloodfire sur les liens entre les trois religions (il constate pourtant avec regret que « *cette société n'est plus taoïste* ») le rapproche plutôt d'un précurseur de ce que va devenir le neoconfucianisme, Li Ao 李翱⁵¹⁴. Ce lettré de la dynastie Tang développa des concepts religieux et philosophiques comme le « retour à la nature foncière », une notion qui prend sa pleine mesure dans le thème de l'« authenticité » (*cheng 誠*). Pour Anne Cheng, elle peut être :

« comprise comme l'aboutissement du retour à la nature foncière, [elle] apparaît comme l'équivalent de l'illumination des bouddhistes ou des taoïstes, lesquels n'en détiendraient pas le monopole. Li Ao, qui fait dans ce sens figure de précurseur de l'esprit vers une « bouddhité confucéenne ». Si sa pensée représente encore un état de fusion entre confucianisme, taoïsme et bouddhisme les confucéens des Song réaffirmeront avec vigueur la primauté de l'homme face aux conceptions taoïstes et bouddhistes d'un univers indifférent et illusoire. » (1997 – p. 417/418)

Même si Bloodfire ne formule pas avec les mots de Li Ao un « retour à la nature foncière » ni le fait de trouver son moi « authentique », il l'exprime tout aussi clairement lorsqu'il dit : « *Toi tu es toi, le monde est le monde. Tu dois trouver ta religion* ».

Bloodfire est donc plus proche d'une pensée proto-neoconfucianiste car tout comme Li Ao 513. J'ai pu constater cela lors d'une visite au mont Lingyun 凌云山 dans le Sichuan, on y trouve des cavités creusées, peu profondes près des bâtiments du temple au dessus du Grand Bouddha de Leshan 乐山大佛. À l'intérieur de celles-ci des inscriptions taoïstes comme le Yin et le Yang côtoient des représentations de bouddha.

514. Li Ao est né en 772 dans la ville de Tianshui dans l'actuelle province du Gansu, il est mort en 836 à Xiangyang dans le Hubei.

« sa pensée représente encore un état de fusion entre confucianisme, taoïsme et bouddhisme ». Mais les siècles ont passé, l'influence de l'évolution des pensées liées aux trois grandes religions se fait sentir dans son discours et tout comme « les confucéens des Song réaffirmeront avec vigueur la primauté de l'homme face aux conceptions taoïstes et bouddhistes d'un univers indifférent et illusoire », Bloodfire réaffirme également la primauté de l'homme lorsqu'il parle du bouddhisme : « Je pense que depuis toujours quand tu né dans ce monde tu dois travailler vraiment vraiment vraiment dur. Pour t'élever et avoir le pouvoir, l'argent mais tout ça ce n'est rien. Depuis toujours l'unité ralentit, tu as l'impression de profiter du monde mais profiter du monde ce n'est rien. ». Si cette vision nihiliste du bouddhisme influence son discours lorsqu'il parle de cette religion, son « sang taoïste » fait qu'il y voit un très bon moyen de créer du Black Metal puisque, comme il le dit, « tu ne peux pas tout voir, tout n'est pas bon, tout n'est pas mauvais ». Il puise ainsi autant dans le bouddhisme que dans le taoïsme et dans le confucianisme.

Son appréhension du bouddhisme est influencée autant par le taoïsme que par son éducation confucéenne. Aussi, sa vision nihiliste du bouddhisme fait que Bloodfire voit en cette expression un moyen de lier l'esprit nihiliste du Black Metal à celui du bouddhisme. Cette façon de percevoir le bouddhisme comme une religion nihiliste où tout ce qui existe n'est « rien » n'est pas uniquement l'apanage de Bloodfire. Dès le début de cette réflexion, nous avons vu qu'Anne Cheng souligne cette aspect « blasé et désabusé » que peut avoir le bouddhisme chez les Tang et que l'on peut résumer en un mot : « pessimiste ». La récurrence de cette idée concernant le bouddhisme se retrouve autant en Chine qu'en Europe puisque « la pensée bouddhiste va être assimilée pendant des décennies à la philosophie de Schopenhauer. Or celle-ci est marquée du sceau d'un pessimisme radical. » (Frédéric Lenoir, 2011 – p.118). Le séjour en Allemagne de Bloodfire pour ses études a-t-il influencé inconsciemment sa pensée ? En tout cas le « pessimisme bouddhiste » (Frédéric Lenoir, 2011 – p.128) de Schopenhauer et les réflexions sur le nihilisme bouddhiste de Bloodfire se font écho en de nombreux points. En effet, tous deux s'accordent sur l'idée que le bouddhisme a un profond aspect nihiliste, qui a mené une partie de l'élite intellectuelle des Tang à appréhender la vie de façon « blasé et désabusé ». Des analyses d'Anne Cheng, de Frédéric Lenoir et du discours de Bloodfire transparait l'idée que le bouddhisme nie la vie, puisque rien ne sert de vivre, de s'élever intellectuellement ou socialement puisque l'on est « condamné » à revivre, se réincarner. Pourquoi alors s'engager, s'efforcer de vivre s'il faut tout recommencer, encore et encore... Frédéric Lenoir souligne effectivement que le bouddhisme et Schopenhauer semblent partir du même postulat, qui est que « tout est souffrance, la cause de la souffrance réside dans la soif⁵¹⁵ et l'attachement » (2011 – p.131) et que pour y remédier, il faut parvenir

515. Il fait référence à la « soif d'exister » : Taṇhā. Pour Philippe Cornu : « La soif dont il est question ici est un

à « *l'extinction de la soif* » qui pour l'auteur :

« ne peut être défini que de manière négative (nirvana/néant), offrir une même vision de l'homme (il n'existe pas de nature propre, de substrat individuel), débouchant sur une éthique immanente du détachement et de la compassion. [...] Mais cette « admirable concordance » est-elle aussi admirable qu'elle le paraît ? [...] Il existe en fait, malgré cette apparente isomorphie, de profondes divergences entre les deux systèmes de pensée. » (2011 – p.131)

Ce pessimisme, indissociable de la vie sensible, nous renvoie à la philosophie de Dryad pour qui, au contraire, la pratique religieuse offre justement un moyen de quitter les souffrances terrestres. Il m'explique que c'est le bouddhisme qui l'a sorti d'une sombre période de sa vie :

« Il y a trois ans⁵¹⁶, j'ai vécu une très mauvaise phase, ça a duré vraiment longtemps. Je détestais tout. J'avais un ami bouddhiste et il a changé ma vie. Dans le bon sens du terme. Après il y a eu mon groupe, Bliss-Illusion. »

Nous avons abordé brièvement dans un chapitre précédent que Bliss-Illusion n'est pas le premier groupe de Dryad, ce n'est pas non plus le premier dans lequel il joue avec Wang. Il me dit par exemple qu'ils étaient ensemble dans un projet dont « *le nom du groupe était vraiment terrible, ça s'appelait Dying Fœtus le nom chinois c'est Yāozhē⁵¹⁷. C'était y a 10 ans au moins.* ». C'est avec la rencontre de celui qui allait devenir le premier guitariste rythmique de Bliss-Illusion que le premier pas vers le bouddhisme se fait. Dryad explique donc que la sortie de cette « mauvaise phase » s'est faite :

« Par le premier guitariste du groupe, qui m'a introduit à un grand-frère qui m'a fait rencontrer mon maître. Mon guitariste s'appelle Bayar, il vient de Mongolie-Intérieure. »

Plus tard, lors de moments moins formels et plus amicaux, il continue de me raconter les moments qu'il a passé avec son maître : certains où il lui enseignait la religion, et d'autres où, désir avide, insatiable, présenté comme la cause la plus évidente de la souffrance, mais non la seule. Elle a la nature du désir-attachement (SK. rāga) et se manifeste à l'égard de tous les objets, dans toutes les occasions. » (2006 – p.474).

516. Lors de notre entretien en 2018.

517. En chinois « 夭折 » que Wang traduit plus par « Mort Prématinée »

moins studieux, ils partageaient leur amour de la musique au travers de moments d'improvisations. Puis, plus mélancolique il me dit que c'est désormais plus compliqué pour son maître d'origine tibétaine de venir à Pékin.

Il résulte de ses rencontres – avec son ami, puis son maître – des moments décisifs dans la construction spirituelle de Dryad et de ses goûts musicaux. L'influence du cercle familial et/ou amical proche sur la façon de penser le bouddhisme et de l'intégrer dans la musique, a également été observé par Jing Wang lorsqu'il échange avec l'artiste Wang Fan. L'auteur, Jing Wang explique que :

« Cette vision mythique du son [de Wang Fan] est née dès son enfance lorsque sa mère, une bouddhiste tibétaine, a aidé à élever dans leur famille un garçon qui était un candidat pour devenir une réincarnation du lama. Sans être lui-même bouddhiste, Wang Fan a une forte pensée ésotérique et mythique qui se manifeste dans sa façon de faire et d'interpréter la musique. "La chose la plus importante pour un(e) bon(ne) musicien(ne) n'est pas son outil ou sa technologie, mais son état personnel, y compris sa santé physique, son état mental et spirituel, et la façon dont il/elle comprend le monde."⁵¹⁸ » (2021 – p.158)

On retrouve cette importance de « l'état personnel » pour interpréter une musique « ésotérique et mythique » autant chez Wang Fan que chez Dryad. Tous deux, profondément influencés par le bouddhisme, cherchent à entrer en communication avec l'univers et à transmettre au travers de leurs musiques « *l'exploration de soi* » (2021 – p.158), comme me l'explique Dryad lorsqu'il aborde le morceau ‘‘Prajnā⁵¹⁹’’ : « *Prajnā est à propos de moi et de ma nature profonde. Quand on a fait cette chanson, la situation dans laquelle j'étais y faisait parfaitement écho, c'est venu naturellement.* ». Bliss-Illusion devient un moyen de faire d'une musique introspective un prisme pour communiquer avec l'univers. Lorsque Dryad parle de créer une atmosphère, dans ses concerts, propice au « yoga », ce n'est pas par hasard, car comme le souligne Anne Cheng, le yoga « *implique l'homme entier, corps et esprit, dans l'acte qu'il accomplit et dans le monde qu'il crée ainsi par truchement du rituel. Le salut ne s'atteint pas tant par la connaissance que par un ensemble de pratique impliquant le corps (visualisation), la parole (mantra) et la pensée (méditation sur la nature de l'esprit ou de la divinité).* » (1997 – p.403). Chaque facette des actions qu'il exécute dans le cadre de son groupe sont fortement marquées par la présence spirituelle du bouddhisme.

Selon Jing Wang, pour Wang Fan c'est son enfance imprégnée de bouddhisme qui l'a

518. Le texte original étant inclusif avec « his/her » et « he/she » j'ai essayé de coller au mieux à cette volonté dans la traduction.

519. 般若

influencé, pour Dryad ce sont ses amis, puis son maître qui ont fait que désormais il cherche à communiquer cette quête de paix. Il a dépassé cette « mauvaise phase » puisqu'avant, il y a « 10 ans », cela ne le dérangeait pas de « détester » et de jouer du Death Metal dans Yāozhè, alors que maintenant son simple nom le rebute et qu'il n'écoute pratiquement plus de Death Metal. Ce changement dans sa vie fait écho à son « acte » de lecture sur scène d'un parchemin où est écrit un sūtra :

- Dryad : « *C'est la bible de Bouddha, bōrě bōluómì duō xīnjīng*⁵²⁰. *C'est comme la bible chrétienne mais pour les bouddhistes.* »
- Tu la lis sur scène ?
- Dryad : « *Oui, oui je la lis. Mais pas dans le micro, je la lis pour moi. Je l'ouvre à chaque fois sur scène pour me connecter avec l'univers et apaiser l'atmosphère.* »

Si Dryad le lit seulement pour lui c'est que le sutra est souvent récité « au début d'un enseignement ou d'une retraite de pratique, il l'est également en Chine [...] dans les monastères zen [...]. Sa lecture est réputée dissiper les difficultés d'ordre spirituel. » (Philippe Cornu, 2006 – p. 284/285). En le lisant pour soi, Dryad ne cherche pas à cet instant à « enseigner », mais à s'« impliquer » entièrement « corps et esprit ». Il fait du concert une « retraite de pratique », un rituel yoga, où il va pratiquer son bouddhisme, celui qui l'a fait changer, et au travers de sa prestation, Dryad veut faire ressentir ce changement. Lorsqu'il lit le sūtra du Cœur, Dryad enchaîne souvent avec le mantra « Om mani padme hum », qui fait partie des « formules, qui ont le pouvoir magique de chasser ou de soumettre les démons, sont censées résumer les sūtra et procurer des « raccourcis » vers l'illumination. Om mani padme hum, « Om ! Joyau dans le lotus Hom », est un mantra essentiel dans le tantrisme tibétain, sa simple récitation visant à mettre fin au cycle des renaissances et à permettre la délivrance ou l'accès à un paradis. On le retrouve à ce titre partout : bannières, moulins à prières, etc. » (Anne Cheng, 1997 – p.403/404). Dryad ne limite pas l'utilisation des sūtras aux concerts, on les retrouve également partout dans Bliss-Illusion sur leur logo, sur l'artwork de « Shirabansho » ainsi que dans leurs paroles :

520. 般若波罗蜜多心经, parfois abrégé par 心经, « Xinjing ». Il est connu en français sous le nom de « Sūtra du Cœur » car il s'agit du cœur de l'enseignement du prajñāparamitā. Philippe Cornu, souligne le fait qu'il s'agisse du « plus court » et du plus « populaire des Prajñāparamitā » (2006 – p.584) qui compose les textes du bouddhisme mahāyāna. L'auteur explique que « le texte en usage au Tibet est celui d'une version longue comprenant un hommage, un prologue et une conclusion, tandis qu'en Chine et au Japon c'est le texte court qui prévaut. » (2006 – p.584). C'est cette dernière que Dryad utilise sur scène.

- Dryad : « *Car mes paroles s'inspirent de l'Inde, ce n'est pas du chinois, c'est une autre langue. « Om Si Melo Hala » ça ce n'est pas du chinois. Ce n'est pas vraiment de l'hindi, c'est du tibétain, plus précisément le langage utilisé par les bouddhistes tibétains. »*
- Toutes tes paroles sont en tibétain ?
- Dryad : « *Non là c'est en bouddhisme tibétain mais la plupart sont en langue chinoise. Mais tu sais ce passage « Om Sifi Melo », je pense que 99% des chinois le comprennent. C'est une formulation bouddhiste très répandue. C'est difficile de faire comprendre aux étrangers ce concept, ne le prends pas mal, c'est juste que peut-être les autres gens quand ils pensent à la Chine ils sont effrayés alors que c'est du bouddhisme. Tu sais la religion est vraiment vraiment un sujet compliqué en Chine avec beaucoup d'opinions différentes, beaucoup de gens pensent que c'est mal ou stupide. »*

Dryad est conscient que l'image du bouddhisme n'est pas perçue de façon homogène, autant pas les « étrangers » que par les Chinois eux-même, qui n'y voient que superstition « stupide » ou justement le « mal », sans doute à cause de cette image pessimiste que revêt le bouddhisme. Pourtant, le *frontman* de Bliss-Illusion est bien loin de la vision pessimiste du bouddhiste de Bloodfire, et fait de la salle de concert un temple. Dryad se concentre sur cet instant qui le « connecte à l'univers », à son public pour ainsi « apaiser » et créer un « sentiment de paix »⁵²¹ qui dépassera ce simple moment. Dryad ne cherche pas à convertir mais à faire ressentir son état d'apaisement spirituel, à développer un paysage visuel et sonore bouddhiste. Le concert devient un moyen d'offrir un semblant de l'univers bouddhiste qu'il développe au travers de Bliss-Illusion.

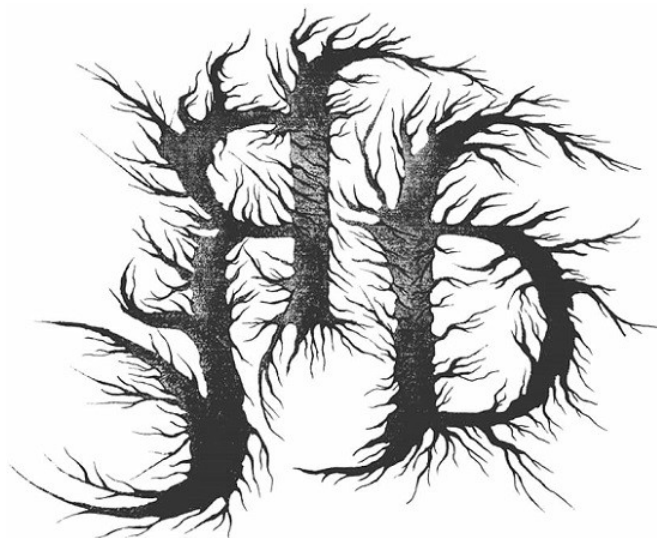


Figure 33. – Logo de Ritual Day avec le même effet de branchage que sur les corpse paint.

521. Voir chapitre III, « Le concert, lieu d'expression de l'identité ».



Figure 34. – Nong Yong de Ritual Day. Photo promotionnelle, 2019.

Le parchemin du sūtra du Cœur n'est pas le seul élément utilisé par Bliss-Illusion pour connecter l'univers bouddhiste de Bliss-Illusion au public, là où certains groupes comme Evilthorn s'inspirent des *corpse paint* classiques⁵²² du Black Metal (visage blanc, yeux et bouche noirs), ou encore Ritual Day qui cherche à évoquer la nature comme le souligne Wu Zakk :

« Ritual Day a fait des corpse paint vraiment personnels, pour refléter les sombres émotions qui les habitaient. Le maquillage est vraiment différent des groupes européens. Ils s'inspirent du bois, des formes des branches. Alors que pour moi, en général, les groupes ressemblent plus à des zombies. »

Bien que plus personnels, les *corpse paint* de Ritual Day reflètent un thème récurrent dans le Metal⁵²³ et le Black Metal en général, d'autant que la thématique de la nature n'est pas rare non plus en Chine puisqu'une dizaine de groupes de Black Metal y puisent leur inspiration – dont Zuriaake, Deep Mountains ou encore Borkr⁵²⁴. De plus, leur esthétique reprend également les codes des *corpse paint* européens, étant tout de blanc et noir avec les yeux et la bouche entourés. Sans ressembler à des « zombies », les *corpse paint* de Ritual Day s'inscrivent dans l'esthétique traditionnelle du Black Metal « européen ». Le groupe ne puise dans le bouddhisme – dont ils s'inspirent pourtant eux aussi – que pour leurs paroles et leurs *artworks* ; alors que pour Bliss-Illusion l'influence du bouddhisme se ressent jusque dans leurs *corpse paint* :

- Pourquoi pendant des concerts tu utilises des *corpse paint* et d'autres non ?
- Dryad : *« William, ta question est sur les corpse paint ? Ce ne sont pas vraiment des corpse paint, ça va avec les vêtements que l'on porte, des vêtements traditionnels chinois, mon maquillage représente le « OM ». Ils viennent d'Inde, des yogi et nos voisins indiens utilisent ça pour se connecter, pour s'ouvrir au monde. On les utilise dans un style plus indien. « OM » représente les mystères de l'univers, la musique de l'univers, mon groupe est très proche de cela. Nos thèmes et nos inspirations sont liés à ça. »*
- Wang : *« Le mien est taoïste mais je change souvent. »*

522. Les *corpse paints* du groupe Immortal sont l'exemple même du *corpse paint* « classique » et « typique » du Black Metal, fond du visage blanc, et yeux peints en noirs ainsi que la bouche dans un rictus d'énervement.

523. L'encyclopédie Metallum référence plus de 3.500 groupes qui abordent le thème de la « nature » en général et plus de 2.500 d'entre eux sont des groupes de Black Metal.

524. Borkr est un *one-man band* de Black Metal originaire de Pékin. Le projet est connu pour s'inspirer ouvertement du groupe ukrainien Drudkh.

- Pourquoi ton maquillage est taoïste ?
- Wang : « *Car le taoïsme tue les esprits démoniaques dans la culture chinoise. Je suis un tueur !* »
- Et le lotus⁵²⁵ ?
- Wang : « *Dans le taoïsme et le bouddhisme, le lotus symbolise celui qui pratique. Le lotus dans le bouddhisme et le taoïsme est lié aux dieux dans la mythologie chinoise. Le lotus symbolise l'exorcisme, je ne peux pas trouver un mot anglais approprié pour le dire, en chinois c'est Língxìng⁵²⁶, le plan sacré.* »

Même si leurs « corpse paint » reprennent des éléments communs avec ceux du Black Metal traditionnel, le visage est plus pâle que complètement blanc, et bien que le contour des yeux soit en noir, leurs bouches elles sont dans les mêmes tons que le reste du visage. Ces nuances et l'origine de leurs maquillages font dire à Dryad et Wang qu'il ne s'agit pas vraiment de *corpse paint*. Ils reprennent des éléments bouddhistes et taoïstes (mais aussi présents dans le bouddhisme⁵²⁷) pour les adapter à l'esthétique noire et blanche des *corpse paint* traditionnels du Black Metal, comme si ces maquillages étaient passés par un filtre photo noir et blanc. L'utilisation de ces deux couleurs uniquement, symboles des *corpse paint* Black Metal mais à l'esthétique bouddhiste, permet de symboliser le lien fait par Bliss-Illusion entre le Black Metal et le bouddhisme. Autrement dit, un bouddhisme à la « couleur » Black Metal et non pas un nihilisme Black Metal à la « couleur » bouddhiste comme chez Zuriaake ou Ritual Day. La façon dont est traitée la thématique de la nature dans Ritual Day et Bliss-Illusion est manifeste des différences conceptuelles qui habitent les deux groupes, et qui transparaissent dans leur utilisation du bouddhisme. Ritual Day trouve dans la nature son inspiration esthétique, permettant au groupe de créer une image de « bois » avec « des formes des branches » noires, reflétant ainsi sur leurs visages « les sombres émotions qui les habitaient » et qui n'est pas sans rappeler l'esthétique torturée des forêts des peintres romantiques. Pour Bliss-Illusion le résultat de cette inspiration est tout autre. La nature tient une place importante dans la musique et dans la vie de Dryad, puisqu'il quitte régulièrement Pékin pour aller voir sa famille en campagne loin de la ville et se retrouver en pleine nature, profitant de ces instants pour enregistrer les sons de la nature qu'il utilisera dans Bliss-Illusion ou Tassi.

525. Dans son *corpse paint* Wang arbore un lotus sur son front.

526. 灵性 que l'on peut traduire par « spiritualité ».

527. Nous avons vu depuis le début de ce travail les nombreux liens qui existent entre les trois grandes religions en Chine, mais le lien entre bouddhisme et taoïsme est encore plus étroit puisque comme le souligne Anne Cheng : « *Les premiers textes traduits en Chine portent moins sur les vérités fondamentales du bouddhisme que sur ses pratiques, et bien des traductions sont empruntées à la terminologie taoïste.* » (1997 – p. 360).

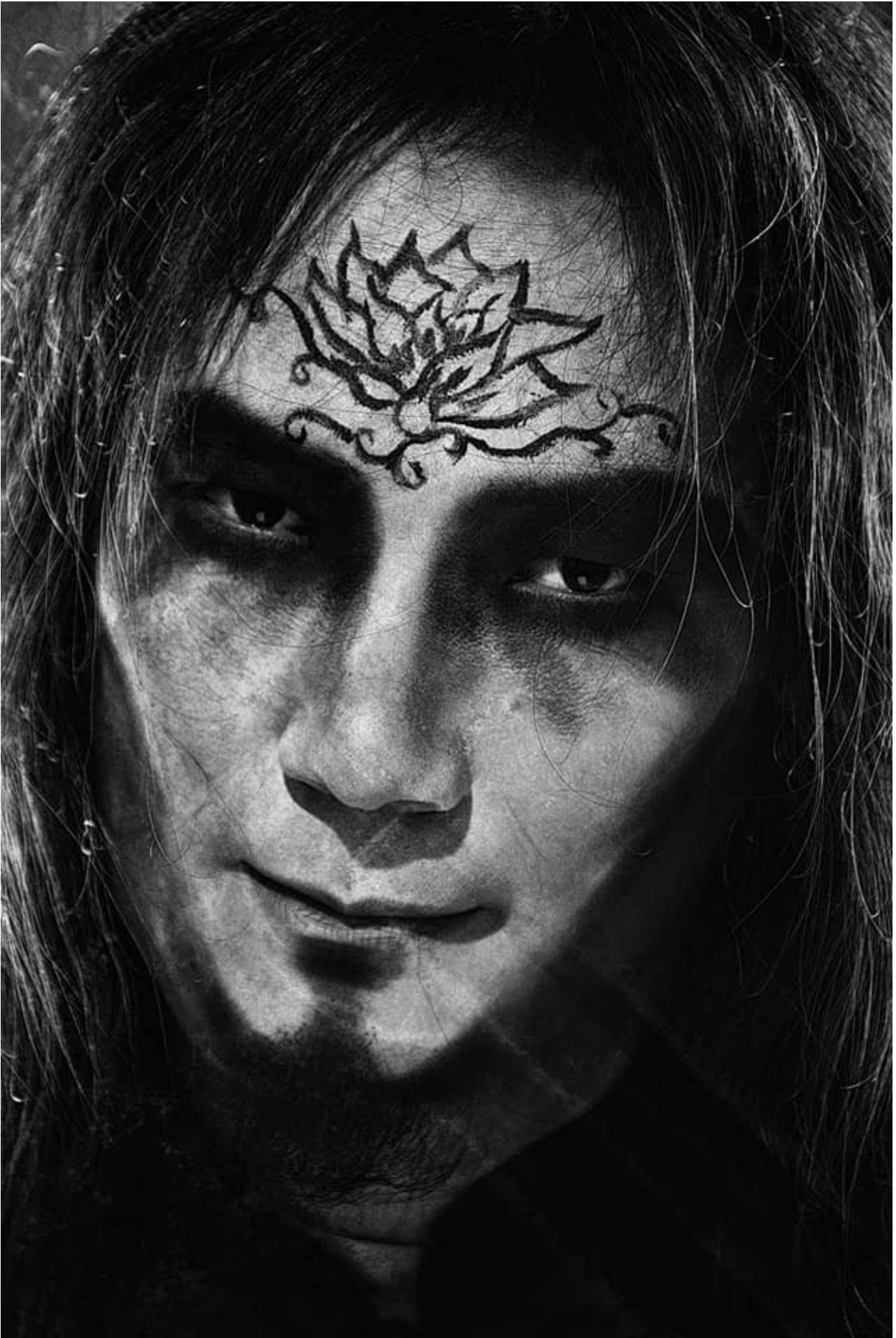


Figure 35. – Photo promotionnelle de Wang maquillé du lotus pour Bliss-Illusion.

Ces instants de nature ne sont pas uniquement l'apanage de Dryad, Wang aussi y est sensible puisqu'il écrit par exemple pour Bliss-Illusion un morceau inspiré par la beauté d'une plante qui pousse, puis qui se fait manger par son chat. La nature dépasse pour Dryad et Wang la simple inspiration esthétique ou thématique :

- Dryad : *« Suivre les lois de la nature c'est ce que nous devrions faire. Nous sommes nés dans la nature mais nous l'enfreignons. Les désirs des gens sont si forts qu'ils deviennent des maîtres terribles. »*
- Quel est le lien entre la nature et le Black Metal pour toi ?
- Dryad : *« La divinité, le niveau spirituel et la philosophie rationnelle anti-humaine. »*
- La nature serait mieux sans humains ?
- Dryad : *« Non ce n'est pas ça. L'existence humaine est inévitable, même si elle commence à dégénérer, c'est leur choix. C'est lié à la causalité du bouddhisme. La terre a aussi ses règles de cause à effet. »*

Cette différence de perception de la nature reflète celle qui existe entre Bliss-Illusion et Ritual Day ou encore Zuriaake. Là où ces derniers voient un moyen de créer une esthétique sombre avec la nature, Wang y voit *« l'énergie de la vie »* ; tout comme pour le bouddhisme, son utilisation pessimiste est moyen d'apporter au Black Metal des thématiques locales sans avoir pour autant à adapter le bouddhisme et/ou le Black Metal à l'un et/ou à l'autre. Pour Wang et Bliss-Illusion, il ne s'agit pas seulement d'une utilisation ponctuelle pour coller à une esthétique chinoise et sombre, m'explique-t-il :

« Par rapport au bouddhisme, le bouddhisme a toujours été dans tous les moments de la vie des chinois dans les mots que l'on utilise, Bouddha est dans notre âme, notre âme influence le groupe. Tous les membres du groupe sont influencés par cette religion et ça sort comme ça. »

Utiliser le bouddhisme par sa facette pessimiste c'est utiliser une pensée bouddhiste déjà réinterprétée, c'est ce qu'explique Frédéric Lenoir car dans la doctrine bouddhiste : *« le Bouddha cherche à sauver l'homme du poison mortel du désir. Il entend guérir la vie. La quête de l'Éveil est une quête du bonheur véritable, atteignable en cette vie. Il n'est pas juste de parler de « pessimisme bouddhique ». Certes, le Bouddha-médecin établit un diagnostic grave de la situation existentielle de l'homme. Mais il croit la guérison possible ... »* (2011 – p. 132). Ces interprétations quasi-antinomiques pourraient trouver leurs racines dès la

dynastie des Tang ; Anne Cheng explique que c'est cette période qui marque une rupture dans l'utilisation des textes bouddhiques car lors de cette période, les Tang « *marquent une étape décisive dans l'évolution du bouddhisme en Chine* ». Cette évolution est marquée par le passage d'une « *vénération tremblante devant les textes indiens et leurs représentants* » à une sinisation du bouddhisme qui vient du fait que « *les fondateurs des écoles chinoises, dont chacune se réfère à des sûtras spécifiques, ne se gênent plus pour en interpréter le « sens caché » en fonction de leur propre expérience religieuse, sans se soucier de la fidélité textuelle.* » (1997 – p.395). Pour Dryad ces conceptions ne sont rien :

- Dryad : « *Je pense qu'il faut laisser aller, que la nature suive son cours. Il vaut mieux tout laisser aller. Il y a beaucoup de choses en commun entre le confucianisme et le bouddhisme. En fait, toutes les religions se retrouvent. Elles sont égales à un et au tout. Tout est égal, leur direction est de même valeur.* »
- Comment tu vois les conflits entre le taoïsme, le bouddhisme et le confucianisme ?
- Dryad : « *Ce sont des conflits humains.* »

Par ces mots Dryad fait écho à l'analyse d'Anne Cheng sur la vacuité qui « conduit à la notion de non-dualité » :

« ... il n'existe pas de dualité irréductible entre sujet et objet, pas plus qu'il n'y en a entre affirmation et négation, ou entre le flux des existences (samsâra) et leur extinction (nirvâna), les deux termes de la dualité se rejoignent et se confondant dans la vacuité (sûnyatâ). Celle-ci selon Nâgârjuna, « est ce qui se tient droit au milieu entre l'affirmation et la négation, ou entre le flux des existence et la non-existence, l'éternité et l'annihilation ». La vacuité n'est donc autre que la « voie moyenne », aboutissement d'un processus dialectique en quatre temps (ou tétralemme) qui tend à réfuter une idée comme étant, comme non-étant, comme étant à la fois étant et non-étant, comme n'étant ni étant ni non-étant. Une telle dialectique tend, au fond, à dissoudre dans la vacuité toute proposition, qu'elle soit affirmation ou négation, échappant ainsi au piège de la dualité. [...] Ce jeu qui consiste à affirmer tout et son contraire vise à rendre perceptible, quasi tangible, l'évidence de la vacuité en vidant dialectiquement le mental et en balayant les concepts, y compris celui même de vacuité sur lequel on aura pris provisoirement appui : l'absolu est vide, sans contenu ; autant dire que la vacuité elle-même est vide. » (1997 – p.374/375)

C'est pour cela que Dryad exprime le fait que ces conflits, ces visions qui semblent de prime abord contraires ne sont que des « conflits humains ». Ce détachement non-nihiliste, il le doit sans nul doute à l'enseignement de son maître qui le guide dans l'illusion du monde ; alors que Zuriiaake et Ritual Day, sans guide, n'ont qu'une vision nihiliste du bouddhisme, arrêtée par l'illusion que le bouddhisme n'est que vacuité. Anne Cheng souligne la remarque de Guy Bugault qui explique que « *d'une manière générale, les concepts, quels qu'ils soient, sont comme des béquilles pour notre esprit. Or, la règle d'or du Bodhisattva est de ne prendre appui sur rien, à l'image de son nirvâna qui est lui-même sans appui* ». (1997 – p.375).

Face au vide du bouddhisme ils ont pris naturellement un repère concret, une « béquille conceptuelle », celle du nihilisme qui semble la plus évidente lorsque nous nous retrouvons face à une doctrine qui prône le « vide ». Au travers de l'analyse de l'auteure nous pouvons constater que Bliss-Illusion, Zuriiaake et Ritual Day ne sont pas sur le même niveau de vérité face au bouddhisme. Zuriiaake et Ritual Day ont une compréhension du bouddhisme qui se base sur une « vérité relative » c'est à dire:

« ... celle dans laquelle nous vivons et existons ; elle reste cohérente tant qu'elle n'est pas réduite à néant par l'irruption de la vérité absolue, tel le rêve qui a sa cohérence tant que l'on ne se réveille pas. Le monde n'existe pas au sens absolu du mot, mais le fait que nous le percevons nous conduit à lui accorder une réalité empirique dont nous nous accommodons. Quant à la vérité absolue, elle est de l'ordre du prajñā, qui est par-delà toute notion ou concept, inconditionnée, indéterminée et indicible. » (1997 – p.375)

La question n'est pas de savoir si Dryad a atteint l'éveil, ce serait purement rhétorique car lui-même dit en être loin, mais il semble avoir dépassé ce voile de la « vérité relative ».

Dryad a commencé son cheminement vers la « réalité absolue ». Ce début de cheminement a été symbolisé par l'*artwork* de « Shinrabansho »⁵²⁸ le premier album de Bliss-Illusion, avec ce phénix traversant une « roue magique », représentant le passage vers ce que Dryad décrit comme : « *un endroit éternel. Où le concept de temps n'existe pas* ». La pochette de l'opus n'est pas le seul élément que Bliss-Illusion utilise pour tracer le début de cette quête de l'éveil, une quête vers la « réalité absolue ». Anne Cheng explique que, pour atteindre cette réalité, il faut dépasser le concept de « vacuité (*sūnyatā*) », terme que l'on retrouve aussi au début de « Shinrabansho » avec le morceau, “Sunyata” 空. Son positionnement au début de l'album n'est pas anodin, car Dryad et Wang ont construit leurs morceaux, puis leurs sorties

528. Figure 10. page 214.

(album, EP, single) comme un cheminement. Le fait que “Sunyata” 空 soit le second morceau de l’album symbolise le dépassement du concept de vacuité. Dryad me dit que pour ce titre il n’y a pas de paroles – tout comme Li Chao dans Enmity qui imite des sons chinois pour les parties chant. Wang m’explique, lorsque l’on aborde la question des paroles dans Bliss-Illusion : « *Il n’y a pas de paroles dans cette chanson. C’est Dryad qui crée un bruit, une sorte de murmure sans sens. On dirait du Sanskrit.* ». Or, nous avons vu au début de ce chapitre que pour Dryad, chanter sans utiliser une langue est pour lui un moment où « *tu sens que ton corps est en fait juste une substance vide, qui n’est pas réelle, qui est proche de l’état de vide...* ». Le morceau reprend le processus dialectique décrit par Anne Cheng qui « *vise à rendre perceptible, quasi tangible, l’évidence de la vacuité en vidant [...] le mental et en balayant les concepts, y compris celui même de vacuité* ». “Sunyata” 空, est le dépassement de la vacuité, on dirait des paroles mais ça n’en est pas, on dirait du sanskrit mais ça n’en est pas ; ce n’est qu’une illusion et elle se brise dès lors que l’on comprend que ce que l’on prenait pour du sanskrit n’est que « charabia ». Il n’y a plus de concept de langue, les sons deviennent « *vides, sans contenu* », quand bien même les murmures sont « sans sens », comme le souligne Wang ils ne sont vides de sens que pour ceux qui cherchent à trouver un sens purement sémantique. Son sens se fait dans l’absence de sens sémantique, dans l’absence de concept saisissable au travers des paroles. Pour autant, Bliss-Illusion n’est pas « *par-delà toute notion ou concept, inconditionné, indéterminé et indicible* », puisqu’il reste tout de même une béquille pour notre esprit : la musique. Alors que nous ne pouvons pas nous saisir des paroles, que l’on soit Chinois ou non, la musique de Bliss-Illusion reste là éthérée, lumineuse, éclairant la voie dans l’obscurité infinie du vide, tel un fil rouge dans ce passage vers l’éveil.

• LE SINUEUX CHEMIN VERS L’ILLUMINATION

Wang et Dryad précisent que ce thème du cheminement vers l’illumination n’est pas forcément saisi par l’ensemble des fans du groupe. C’est ce que souligne Dryad lors d’un échange sur le confucianisme :

« Personnellement, je respecte le confucianisme, mais je ne connais pas trop ses spécificités, parce que le thème de l’illumination, du bonheur vient de la culture bouddhiste. De nombreux fans nous disent qu’il y a du confucianisme dans notre musique, je pense que c’est plus lié à nos costumes sur scène. »

Si pour Dryad cette confusion est liée aux tenues de scène qui reflètent une image

« confucianiste », bien que celles-ci mélangent inspirations han, tibétaine, taoïste ou encore indienne, cela vient principalement de l'image renvoyée par la tenue de Li Que. Entièrement blanche, notre regard est irrésistiblement attiré par celle-ci lors des concerts, du fait de sa couleur qui tranche avec celle des tenues des autres membres qui sont noires, ou lorsqu'il la porte alors que les membres du groupe sont habillés de façon plus ordinaire. Sa tenue est une tenue traditionnelle han associée à la culture dite « classique » chinoise, souvent confucianiste – comme nous l'expliquait Bloodfire – car « *malgré le processus de bouddhisiation qui atteint son apogée sous les Tang, la culture traditionnelle, confucéenne en particulier, n'est pas morte pour autant.* » (Anne Cheng, 1997 – p.394). Dès lors, même si pour Dryad la tenue de Li Que représente le bouddhisme chinois, elle reste profondément attachée à l'image populaire que l'on peut avoir de la Chine « traditionnelle », ou tout du moins présentée comme telle au travers de la culture populaire. Nous retrouvons par exemple cette tenue chez les grands héros de wu xia pian, mais aussi chez les artistes martiaux du cinéma hongkongais ou même de façon stéréotypée dans le cinéma hollywoodien des années 70 à 90 qui affublait systématiquement de ce genre de tenues les acteurs qui étaient définis comme « chinois »⁵²⁹. Quelles que soient les tenues portées par les autres membres du groupe, celle de Li Que revêt une double fonction, celle d'attirer le regard ainsi que celle de constance. Le flûtiste de Bliss-Illusion est le seul à garder sa tenue, à être le symbole inflexible de l'identité de Bliss-Illusion. Ce rôle est d'autant plus important que de par les instruments qu'il joue, Li Que possède également un double rôle symbolique pour Bliss-Illusion, au niveau du groupe mais aussi du public. Il symbolise la facette chinoise du groupe car, même si Wang compose sur cinq notes comme nous l'avons vu, les sonorités les plus « chinoises » que l'on perçoit à l'écoute de Bliss-Illusion sont les différentes flûtes dont Li Que joue. Son rôle symbolique n'est pas réservé au public/auditeur, car pour le groupe il symbolise le bouddhisme chinois. La présence de Li Que dans Bliss-Illusion permet au groupe d'ordonner son imaginaire, mais ses flûtes font partie de ces instruments symboliques qui pour Claude Levi-Strauss « *occupent une position moyenne entre des formes extrêmes qui relèvent soit de l'abri [...], soit du piège [...], parfois même les deux ensemble ?* » (2009 – p.337). Li Que est l'abri de Bliss-Illusion car il est le garant de son identité chinoise, quelle que soit la mise en scène qu'ils développent lors de leur concert, avec des tenues plus courantes – comme lors du Core In China – ou alors celles tirées de diverses traditions (indienne, bouddhiste chinoise, tibétaine, taoïste etc...). Les membres de Bliss-Illusion peuvent changer leurs tenues, leurs maquillages ou ne pas en

529. Comme par exemple avec le vendeur mystérieux du film *Gremlins*, le Dr Julius No dans *James Bond contre Dr No*, ou encore Pai Mei dans *Kill Bill* le vieux maître d'art martiaux de Beatrix Kido (Uma Turman) personnage qui joue déjà sur ce stéréotype du « vieux maître chinois mystérieux et sage ». Cette image a également été popularisée par les carrières américaines de Bruce Lee et de Jacky Chan qui portaient régulièrement cette tenue. Bien que la tenue jaune de Bruce Lee ait bien plus marqué les esprits.

mettre car la stabilité de l'identité visuelle, musicale et symbolique du groupe est représentée sur scène par Li Que. Cet unité visuelle est permise par l'ancrage de Li Que au sein du groupe, car c'est autour de celui qui symbolise le bouddhisme chinois que s'articulent les autres facettes du bouddhisme, comme les apports tibétains et/ou indiens avec Dryad et taoïste avec Wang. La présence de Li Que – qui est par ailleurs le seul membre d'origine du groupe qui ne compose pas et qui n'a jamais été remplacé – permet à Bliss-Illusion de développer cette liberté scénique qui fait aussi leur réputation en concert car, dès que les flûtes résonnent, cette présence blanche se fait sentir au milieu de ses ombres noires, de l'ombre torturée de Dryad sur scène, de cette noirceur naît la lumière vers « l'illumination ».

Pourtant, comme le souligne Claude Levi-Strauss, les instruments peuvent aussi devenir des pièges, car la forte symbolique des flûtes de Li Que peut apporter une importante incompréhension tout aussi forte, ici le lien fait avec le confucianisme. Les flûtes ainsi que la tenue blanche deviennent ce qu'Arnaud Halloy décrit – au travers d'un concept de Pierre Smith – comme un « piège mental » (2015) c'est-à-dire un élément qui crée : « *de l'incertitude et de l'ambiguïté – incertitude quant aux interprétations incompatibles et ambiguïté quant à notre propre attitude à son égard.* » (2015 – p.359). Mais là où le « piège mental » est utilisé dans les analyses de l'auteur comme un moyen de tromper le spectateur d'un rituel qui voit dans cette « ambiguïté » un « mystère » (Arnaud Halloy ; 2015) fascinant aux sens « *la plupart du temps hors de leur portée* » (2015 – p.367), le « piège mental » représenté par Li Que n'est pas du fait de Bliss-Illusion, mais d'une incompréhension vis-à-vis de la symbolique du flûtiste. En revanche, bien qu'il y ait incompréhension sur son sens, le rôle symbolique de Li Que au sein de Bliss-Illusion est bel est bien perçu. Les flûtes ainsi que sa tenue blanche sont des éléments présents à chaque concerts (même si les autres ne sont pas en tenues / maquillés comme ce fût le cas au Core In China), ils font de Li Que un élément « spécial » (Arnaud Halloy ; 2015) du rituel/concert de Bliss-Illusion. Il revêt ce que « *Roy Rappaport (1979, 1999), [...] appelle les aspects évidents des rituels, c'est-à-dire les caractéristiques les plus apparentes qui nous amènent à identifier les événements comme des instances de rituels (1979j: 173)* » (Arnaud Halloy, 2015 – p.369).

Il n'y a aucune ambiguïté dans le discours de Dryad, il ne cherche pas à créer un « piège mental », pour lui, il est clair que la tenue de Li Que est le symbole, le garant de l'identité bouddhiste chinoise du groupe, pourtant, certains l'appréhendent comme un symbole de l'apport de la tradition confucéenne dans la musique de Bliss-Illusion.

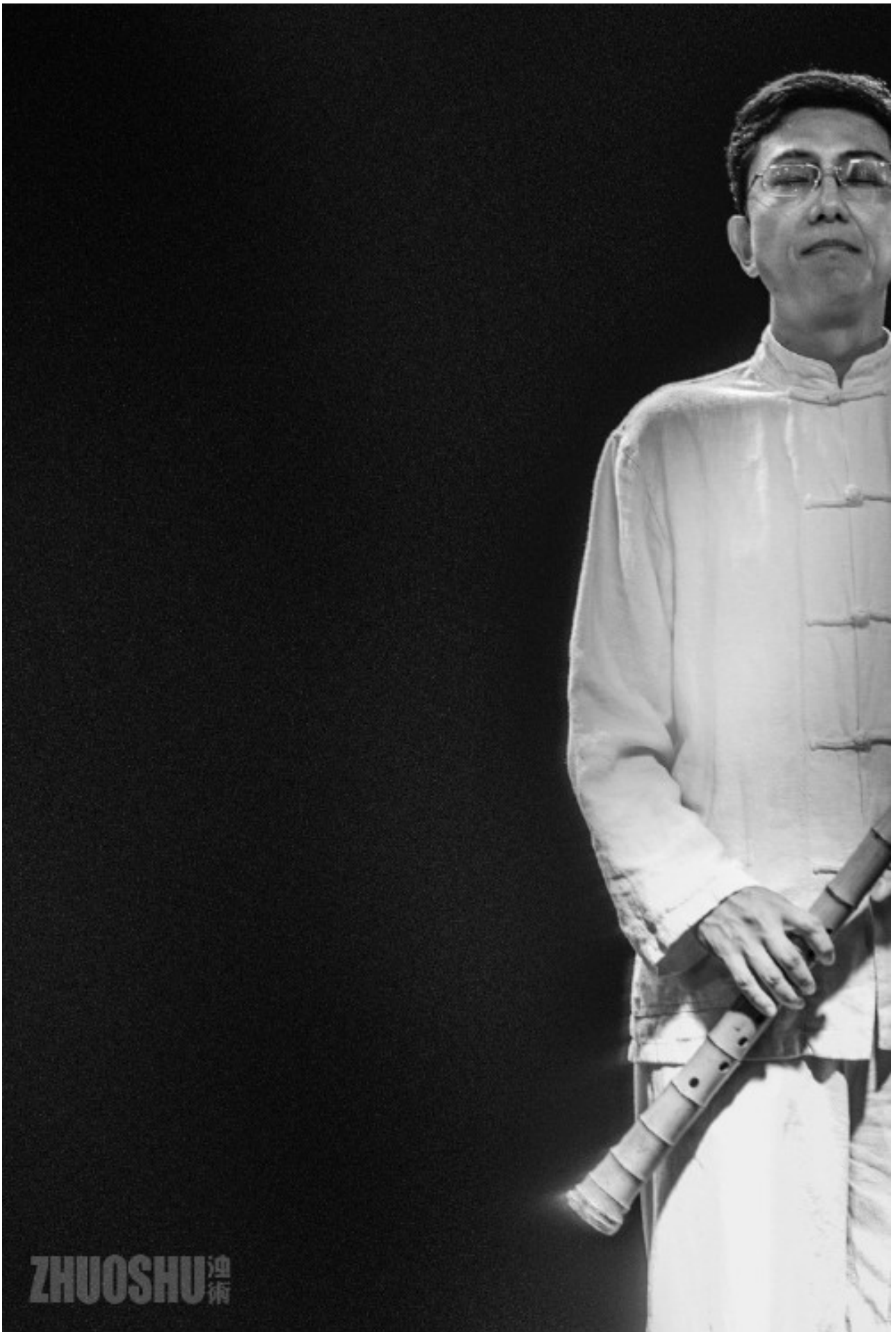


Figure 36. – Photo de Li Que en concert, 2021. Par 我.

Une analyse qui pourrait ne pas être fautive, compte tenu de l'importance qu'entretiennent les trois religions chinoises car comme le rappelle Anne Cheng « *il n'existe guère de compartimentation idéologique étanche dans le type d'érudition poursuivie pas les lettrés ou les moines, qui partagent le même sens de la continuité des traditions textuelles et sont souvent issus de la même élite sociale.* » (1997 – p.394). Les trois grandes religions chinoises, taoïsme, bouddhisme et confucianisme se sont construites dès leurs origines en prenant des appuis conceptuels sur celles déjà présentes, puis en les développant et s'influençant mutuellement. Pour la sinologue, ces échanges ont été favorisés par le fait que les différents lettrés de ces religions viennent tous de la « même élite sociale », autrement dit du même cercle social, facilitant ainsi les échanges mais aussi la façon d'appréhender les concepts religieux au travers de leur éducation commune « d'élite ». Pour autant, Dryad ne connaît que très peu le confucianisme, mais cela ne veut pas dire qu'il n'est pas influencé par celui-ci – car nous venons de voir que le bouddhisme chinois, dès son origine, prend en partie racine en son sein. Qu'il soit ou non conscient de l'apport du confucianisme dans le bouddhisme chinois, celui-ci est présent ; il faut pourtant nuancer cette influence confucianiste sur la pensée bouddhiste de Dryad. Certes, Dryad pratique un bouddhisme chinois, car pour lui c'est le « vrai » bouddhisme – il a une différence importante par rapport à tous les bouddhismes :

« La différence avec les autres formes de bouddhisme c'est la pitié. Pour moi, et c'est juste mon opinion, le seul vrai bouddhisme, c'est le bouddhisme chinois. Même si dans les faits je ne pense pas qu'il y ait beaucoup de différence. »

Il ne faut pas oublier qu'il tire ses enseignements d'un maître tibétain et, bien que la question tibétaine soit compliquée sur le fait que l'on doive considérer ou non le territoire comme chinois, Dryad est conscient de la différence qui existe entre les pratiques chinoise et tibétaine :

« Il y a beaucoup de problème de communication. Quand tu es en Chine tu ne peux pas lire le japonais, l'hindi ou le tibétain. La Chine s'est posée en médiateur dans le bouddhisme. L'Inde n'est pas uniquement bouddhiste et c'est une forme plus basique de ce qui se fait en Chine. Tu as aussi une différence entre le bouddhisme tibétain et chinois. Rien que la langue c'est une différence. »

Il existe bien pour Dryad des spécificités au bouddhisme chinois qui ne sont pas de l'ordre de

l'apport du confucianisme comme le « thème de l'illumination ».

La pratique bouddhique de Dryad, bien que chinoise, est, de par son éducation par un maître tibétain, profondément influencée par la pratique tibétaine, comme le suggère son utilisation récurrente du symbole Om̐ « ॐ » popularisé dans la pratique du bouddhisme tibétain au lieu de ses équivalents chinois 唵 (ǎn) et 唵 (wēng). Dryad utilise également dans ses paroles des mantras tibétains comme « Om mani padme hum » ainsi que des figures religieuses tirées directement du bouddhisme tibétain comme sur le titre ‘‘奈落’’ (Naraka) comme nous allons le voir dans les pages suivantes.

Si Bliss-Illusion est perçu comme ayant des influences confucéennes, elles viennent moins du confucianisme que de la construction du bouddhisme chinois – qui se sont mutuellement influencés. Dryad n'incorpore consciemment aucun élément confucéen, préférant créer une identité bouddhiste à la fois unique et pluriculturelle, comme il le fait au travers de sa musique et qu'il symbolise dans ses tenues :

« Même nos vêtements en concert reflètent notre concept. J'ai pensé à tous les aspects de la religion, pour au final, en montrer une unie. J'ai voulu, j'ai pensé ça comme quelque chose d'unique. Il n'y a pas une bonne religion, c'est juste celle qui résonne dans mon cœur car je n'aime pas les ténèbres et ce qui est démoniaque. »

Le bouddhisme prôné par Dryad s'écarte des préceptes confucianistes au travers de trois points essentiels : utilisation du thème de l'illumination, inspirations d'autres formes de la religion bouddhiste (indienne, tibétaine, japonaise) et l'ouverture au taoïsme.

Li Que, garant et abri (Claude Levi-Strauss ; 2009) symbolique de cette identité « bouddhiste chinoise », permet au groupe de ne pas tomber dans la simple utilisation d'un *patchwork* culturel comme c'est le cas chez Cult Of Fire ; mais il est aussi un piège symbolique car s'il capture le regard et les concepts de Bliss-Illusion, sa forte importance symbolique, si elle est mal interprétée – comme c'est le cas lorsqu'on lui attribue le rôle de représentant de l'apport confucianiste – piège Bliss-Illusion dans une identité religieuse et conceptuelle qui n'est pas la leur. Cela pourrait n'être qu'un détail – Bloodfire fait bien cohabiter les trois grandes religions dans Zuriakke, Li Chao arrive tout autant à les blasphémer sans distinction – le problème vient du fait que Dryad se focalise exclusivement sur le bouddhisme. Il ne se concentre pas seulement sur le bouddhisme chinois, empreint de confucianisme et de taoïsme mais sur le bouddhisme en général. Cette vision d'un bouddhisme « uni », rejoint l'idée que :

« ... le bouddhisme est une spiritualité universelle dans sa dimension

introspective. Cependant, l'esprit qui en est le centre est conçu comme vide, notamment de toutes notions ou vertus morales, ce qui va de toute évidence à l'encontre de l'idée confucéenne [...] que la nature humaine possède des « germes » de moralité. C'est bien parce que le bouddhisme représente un immense défi aux cadres institutionnels et intellectuels acceptés depuis des siècles par la tradition confucéenne qu'il a provoqué chez celle-ci un renouveau radical... » (Anne Cheng, 1997 – p. 414)

En puisant son inspiration dans les diverses sources du bouddhisme, Dryad puise dans ce bouddhisme à la « spiritualité universelle », celle qui ébranle le statut quo instauré par le confucianisme.

Le bouddhisme pratiqué par Dryad et conceptualisé au travers de Bliss-Illusion n'est pas un bouddhisme réformateur, contestataire : comme il le dit lui-même, les parties qu'il apporte du bouddhisme tibétain sont en général comprises par les chinois. Même si Dryad souligne le fait que la question de la religion reste complexe en Chine, le bouddhisme, le taoïsme et le confucianisme se sont depuis plusieurs siècles intégrés à la pensée chinoise. Pour autant, la révolution culturelle et l'interdiction des religions a eu un impact sur celles-ci, pourtant qualifiées des « trois grandes religions de la Chine ». Mais, depuis la fin des années 1970, les politiques gouvernementales laissent les adeptes de ces trois religions relativement libre de pratiquer leurs cultes⁵³⁰.

Pour trouver un renouveau radical qui fait passer le Black Metal des ténèbres à la lumière, il faut se tourner vers l'écrin musical qui contient tous ces concepts bouddhistes, le Post-Black Metal et plus généralement le Black Metal. Ce passage de l'obscurité à l'illumination, cette volonté de faire du beau dans du sale, sont une allégorie de la vie de Dryad. Ses expériences de vie, deviennent les fondements de sa création musicale. Nous allons voir que l'enchantement qu'il a ressenti à la découverte du Black Metal ainsi que du Bouddhisme sont autant d'éléments qui ont marqué sa musique et qu'il cherche à partager. Que la souffrance n'est pas une fatalité et que le nihilisme du Black Metal n'est pas la seule réponse que l'on peut lui apporter. Que le Bouddhisme n'est pas qu'imagerie infernale ou religion « blasée et désabusée » et qu'il s'inscrit dans un tout qui permet de dépasser la dualité lumière *versus* ténèbre.

530. Ce qui n'est pas le cas avec les minorités religieuses, comme les chrétiens de Chine qui voient leurs églises détruites, les adeptes du Falun Dafa / Falun Gong qui voient leur pratique interdite ou encore la minorité musulmane des Ouïghours, exemple le plus extrême et marquant de ces dernières années.

C. RÉENCHANTER LE METAL, INCORPORER LE DIVIN

• RENOUEVEAU ET ENCHANTEMENT

L'idée d'un renouvellement radical par le bouddhisme ne touche pas cette fois-ci les « cadres institutionnels et intellectuels » mais plutôt les cadres du Black Metal. Le lecteur, arrivé à ce stade, aura bien compris que l'idée générale du Black Metal a assez peu de points communs avec le bouddhisme. Les différentes interprétations du « nihilisme » et du bouddhisme peuvent parfois les faire se rencontrer comme nous l'avons vu avec Zuriaake, Ritual Day ou en Occident Cult Of Fire. Ces rencontres se font grâce à des frontières conceptuelles et musicales rendues poreuses par la vision et les démarches artistiques des acteurs vis-à-vis du bouddhisme et du Black Metal. Le bouddhisme peut être infernal, nihiliste, être réapproprié par les groupes de Black Metal et servir sa facette « evil ». Pour autant, nous avons pu constater que l'inverse était possible aussi, le Black Metal peut servir la « lumière » comme c'est le cas chez Bliss-Illusion. Tout au long de ce chapitre nous avons abordé les styles dans lesquels le groupe évolue et déploie son Post-Black Metal. Bien que faisant du Black Metal au sens large, le groupe s'inscrit bien plus dans son sous-genre, le Post-Black Metal, que dans le Black Metal plus classique. Le Post-Black Metal confère une liberté musicale et conceptuelle plus large que celle du Black Metal traditionnel. La musique est moins sombre, parfois lumineuse, le satanisme et/ou le paganisme ne sont plus forcément de mise, la vitesse, la violence non plus, les châteaux et autres paysages anciens laissent place à des atmosphères plus urbaines ; en revanche, la nature reste omniprésente chez l'un comme chez l'autre. Le Post-Black Metal n'est cependant pas une anti-thèse du Black Metal, car la souffrance, la mélancolie, le romantisme intrinsèque au style sont toujours présents, simplement plus doux, plus pernicieux, moins directs à l'image du chant guttural qui peut se retrouver à cohabiter avec du chant clair. Même s'il s'agit d'un « après » comme l'indique le terme « Post », les racines ne sont pas coupées, certains groupes de Post-Black Metal se revendiquent toujours sataniques et/ou païens, les *blasts* et le chant guttural sont également présents. Au final, le Post-Black Metal est Post-Black Metal car plus difficile à définir, à saisir. Ça peut sonner comme du Black Metal, ça peut ressembler à du Black Metal mais ce n'est pas du Black Metal traditionnel. Le Black Metal, comme « *tout symbolisme acoustique, même associé aux archétypes, subit, lentement mais sûrement, des modifications.* » (R. Murray Schafer, 1979 – p. 247), s'hybridant avec d'autres styles pour donner le Thrash Black

Metal, le Black Death, se faisant plus mélodique ou symphonique et même les deux, mais aussi folklorique, païen etc. « *Et plus vite s'en succèdent de nouveaux, plus on s'enfonce dans le puits du souvenir, remodelant à notre guise les sons du passé, les transformant en douces et paisibles chimères.* » (R. Murray Schafer, 1979 – p. 250). Là où le Black Metal est une transformation extrême du Metal, le Post-Black Metal est une transformation extrême du Black Metal, et quoi de plus extrême dans ce cas que d'être moins extrême ? Cela se retrouve dans les filiations du Black Metal et du Post-Black Metal, car même s'il existe toujours des groupes novateurs, avant-gardistes, expérimentaux qui s'aventurent sur des chemins autres, nous constatons tout de même que le Black Metal reste en très grande majorité connecté aux différents genres de Metal alors que le Post-Black Metal se retrouve plus régulièrement mélangé avec le Post-Rock, le Shoegaze ou même la Dream pop et le Post-Metal (qui a suivi un chemin similaire à celui du Post-Black Metal), des styles aux sonorités, aux histoires différentes. Le Post-Black Metal est une violence plus paisible du Black Metal, plus forcément aussi noire. Les ténèbres du Black Metal ont laissé place aux gris orages du Post-Black Metal, à la fois sombre mais emplis d'éclaircies et d'accalmies.⁵³¹

Ces percées de lumières, pour Bliss-Illusion, passent par le réenchantement du Black Metal, un dispositif qu'Arnaud Halloy et Veronique Servais définissent dans leur article comme correspondant à :

« un « espace intermédiaire de pratiques » (Belin 2002), ni tout-à-fait matériel, ni tout-à-fait subjectif, susceptible de relier l'imagination et les attentes du participant à son vécu corporel et émotionnel, à travers l'aménagement d'une série de saillantes perceptuelles (un paysage sensoriel) et une qualité relationnelle marquée par la confiance et la bienveillance » (2014 – p.479)

Bliss-Illusion se place dans cet « espace intermédiaire de pratiques », la musique étant à la fois matérielle au travers des concerts ou des albums physiques, ou encore du merchandising en général, tout en mobilisant l'imaginaire du groupe et du Black Metal comme nous l'avons vu avec l'utilisation des *corpse paint* mélangeant l'imaginaire bouddhiste, taoïste du groupe et l'esthétique Black Metal.

531. Je ne pense avoir qu'effleuré les différences entre Post-Black Metal et Black Metal tant au niveau musical qu'au niveau des enjeux sociaux, esthétique etc. qui les définissent. Il faudrait une thèse complète pour réellement aborder toutes les facettes d'un style qui de par sa qualification même de « post » est à la fois nébuleux et définissable. Mon souhait ici était de donner quelques notions et clefs aux lecteurs non familiers avec ces styles de Metal pour qu'ils puissent saisir les différences entre Black Metal et Post-Black Metal sans tomber dans une énumération longue et fastidieuse des différences, qui ne serait de toute manière pas valables pour l'ensemble des groupes de Black Metal et de Post-Black Metal.

Nous allons voir comment Bliss-Illusion arrive à développer un paysage sensoriel notamment au travers de l'intégration d'éléments bouddhistes dans leur musique, leurs paroles ainsi que la mise en scène de leurs concerts (maquillages, tenues, accessoires, mantras etc.). Car l'utilisation de la religion bouddhiste permet ce que les auteur·e·s décrivent comme :

« ... la suspension de la manière ordinaire d'expérimenter le monde (dans la rencontre avec une entité spirituelle ou la communication « extra-sensorielle » avec un animal) caractérisé par une qualité semblable à une révélation. Les deux sont ce que nous appelons des expériences d'"enchantement." L'enchantement, tel que nous le comprenons, est de nature transformatrice : expérimenter transforme non seulement la perception même de la réalité, mais aussi l'expérimentateur lui-même. » (2014 – p.479)

Dryad est l'exemple même de ce que l'enchantement du bouddhisme peut provoquer chez le disciple. Sa rencontre avec son ami et maître Bayar lui a fait découvrir le bouddhisme, un changement radical dans sa vie et sa vision du monde, « d'expérimenter le monde ». Pour Philippe Cornu, l'idée de « réenchantement » est inhérente au bouddhisme car :

« ... il met l'accent sur la conditionnalité et l'interdépendance de toutes choses, le bouddhisme nous invite à repenser notre rapport au monde et aux êtres qui l'habitent, humains, mais aussi animaux et être invisibles. Il est ainsi porteur d'un espoir de réenchantement du monde, dans le sens d'un rapport sacré à la vie sans pour autant incliner au sentimentalisme ou à la vénération des forces de la nature. » (2008 – p.146)

Après sa découverte du bouddhisme Dryad a repensé son rapport au monde : ce changement s'est traduit par son départ de Yāozhé, le groupe de Death Metal dans lequel il officiait. Son sentiment envers le style a changé à tel point qu'aujourd'hui il n'aime plus ça – trop violent, trop haineux. Même sa vision du Black Metal est différente : là où Li Chao ou Ritual Day par exemple recherchent une facette « evil », Dryad ne perçoit pas cet esprit « evil » du Black Metal comme quelque chose de réellement démoniaque mais juste l'expression brute des sentiments humains, ce qu'il appelle l' « expression spirituelle du Black Metal ». Autrement dit, le Black Metal dépouillé de ce qui pourrait être haineux. Cela vient de son inspiration principale ; alors que le Black Metal puise dans une esthétique, un imaginaire sombre, démoniaque et violent, Dryad et Wang trouvent avec le Post-Black Metal un style qui met en avant les émotions, les sentiments, l'introspection, des thèmes qui font écho à ceux du

bouddhisme. Lorsque j'aborde le sujet de ses sources d'inspirations pour composer la musique de Bliss-Illusion, la réponse de Wang est bien éloignée de l'image renvoyée par le Black Metal et même le Post-Black Metal :

« Pour composer je pense aux heures de la vie, aux paysages et ce qui me rend heureux dans la vie, et je joue de la guitare et ça apparaît comme ça. »

Cette inspiration heureuse de la vie qui inspire tant Wang est loin d'être partagée par les musiciens de la scène Metal extrême chinoise. Pour Li Chao, ce sont ses paralysies du sommeil ainsi qu'une volonté de blasphémer les trois grandes religions chinoises qui ont donné naissance à sa musique et à Enmity, puis de façon plus générale tout ce qui venait des recoins les plus sombres de l'âme humaine et de l'humanité pour Zaliva-D. Il en va de même pour Nong Yong, le chanteur de Ritual Day qui s'inspire de ses sombres émotions pour écrire sa poésie et sa musique. De façon plus pragmatique Huabin Zhou de R.N.V et Schtarch puisent dans la guerre les histoires qui vont habiter leurs musiques. Le créateur du projet Demogorgon et du magazine D-Land, Mr Zhang, résume cet état de fait lorsqu'il m'explique comment il arrive à mêler dans sa musique le Dungeon Synth⁵³², le Black Metal et des influences chinoises :

« Au début, tous les genres musicaux que nous aimons sont généralement sombres. Ils ont tous deux de splendides atmosphères sombres. Il est donc naturel pour nous de mélanger Dungeon Synth et Black Metal. Sur l'identité chinoise, nous l'avons fait suivre la musique et la mélancolie au plus profond d'elle. Comme je l'ai dit, l'idéologie derrière l'histoire est prioritaire, nous avons résolu la situation commune « entre le diable et la mer d'un bleu profond » sous l'identité chinoise. Le cœur de l'histoire est universel, pour tous ceux qui peuvent prévoir le destin tragique qui les attend, mais qui choisissent toujours leur voie et continuent de marcher. Ce sont les vrais guerriers, debout et combattez à nouveau le monde, le destin et dieu. Nous voulons l'utiliser comme un souvenir pour eux... et pour nous-mêmes. »

Pour Mr. Zhang, ce qui lie ces éléments c'est qu'ils sont tous trois sombres. C'est le fait que le Dungeon Synth, le Black Metal et l'histoire chinoise naissent tous dans l'obscurité, le fait

532. Le Dungeon Synth est né du Black Metal dans les années 1990s. Certains musiciens de Black Metal comme Wongraven (Satyricon), Mortiis (ex-Emperor) et Varg Vikernes (Burzum) issus de la scène norvégienne se sont tournés vers la musique Ambient et électronique le tout inspiré par les atmosphères sombres du Black Metal et les musiques des vieux *Role Playing Game* d'*Heroic Fantasy*.

qu'ils aient la même source qui lui permet de les mélanger, de les articuler entre eux. L'imagination qui entoure ces éléments est profondément ténébreuse même pour l'histoire :

« Sans histoire, nous ne pouvons pas être ici. Le sang dans nos veines n'est pas le nôtre, c'est celui de nos ancêtres. L'histoire nous a beaucoup appris. Sans cela, nous tomberions sûrement dans le même piège que celui créé par le monde, la nature, les dieux, tout le sang, la sueur et les larmes de nos ancêtres auraient coulé en vain et les vies sacrifiées seraient gaspillées. »

Mr. Zhang voit le début de l'Histoire, le début de l'humanité comme une création venue de la souffrance, qu'elle soit infligée par les dieux, la nature ou les autres êtres humains.

Pour autant, l'Histoire, les histoires ne sont pas qu'obscurité, destruction et souffrance. Et si le Post-Black Metal était « Post » car cette esthétique inhérente au Black Metal n'était plus la norme ? En refusant cette norme, le Post-Black Metal serait-il devenu plus « extrême » dans sa démarche que n'importe quel nouveau énième groupe de Black Metal à l'imagerie occulte et à la musique démoniaque ? Une chose est certaine, c'est que le Post-Black Metal n'est pas soumis à cet « enchantement » ténébreux qu'a développé le Black Metal, comme l'exprime Dryad lorsqu'on lui a fait remarquer que Summoning n'était pas du « vrai » Black Metal, ça lui est égal : c'est ce Black Metal là qu'il aime, un Black Metal hors-normes qui offre une nouvelle liberté d'expression.

« ... les novices sont certains d'avoir vécu une expérience extraordinaire : que l'expérience ait appartenu à la catégorie de l'imagination religieuse ou spirituelle, ils l'ont ressentie dans leur corps et dans leur âme. Ils sont les témoins privilégiés d'une réalité différente, une totalité qui les a éclairés, exaltés et bouleversés. Il reste à déterminer si ces expériences étaient une communication enchantée légitime. C'est ici qu'intervient la troisième étape de notre technologie, c'est-à-dire son évaluation sociale. Cette étape est cruciale car elle valide (ou invalide) l'expérience tout en offrant aux novices un retour d'expérience sur ce qu'ils ont vécu » (Arnaud Halloy et Véronique Servais, 2014 – p. 486)

Lors de sa découverte de Summoning, Dryad était novice – puisqu'il ne connaissait pas grand-chose au Black Metal – il a aimé Summoning mais pour celui qui lui a fait découvrir, ce n'était pas du « vrai » Black Metal. Le retour qui a été fait à Dryad sur son vécu de la découverte du Black Metal n'a pas été validé, pour autant, ce fut égal à Dryad qui a gardé ce sentiment d'exaltation et de bouleversement que lui a procuré Summoning. Il n'a pas cherché

à trouver une acceptation de ses sentiments par un autre. Tout comme sa découverte du bouddhisme, sa découverte du Black Metal a été une expérience introspective, lui face à ses sentiments, ses émotions, l'univers. Cette découverte d'un Black Metal « autre » a façonné la vision de Dryad vis-à-vis du style :

« Je pense que le Black Metal est surtout une musique, vraiment forte et spirituelle. Ce n'est pas que de la technique, ce sont surtout des émotions, un état d'esprit. C'est une musique vraiment sérieuse qui se prête à tous les sujets. Je pense que ce n'est pas juste le diable et la haine. C'est quelque chose de spirituel et notre sujet c'est Bouddha. »

Il n'a pas découvert la haine, mais l'évasion dans les mondes fantastiques de J. R. R. Tolkien, il a refusé l'idée que si ce n'est pas entièrement sombre ce n'est pas du Black Metal. Il a ressenti un enchantement et l'a accepté. Arnaud Halloy et Véronique Servais soulignent le fait qu'« embrasser et revendiquer une ontologie différente » comporte un « risque élevé d'être marginalisé et discrédité » (2014 – p. 486), comme cela a été le cas pour une partie de la scène extrême qui a exclu symboliquement Li Chao en le qualifiant de « DJ ». Pourtant Bliss-Illusion et Dryad ne semblent pas exclus de la scène Metal chinoise puisqu'ils jouent régulièrement, autant dans des concerts plus confidentiels que des gros festivals comme le Metal Music Fest et le 330 Festival. Ils ne paraissent pas non plus exclus de la scène Black Metal étant donné qu'ils ont ouvert pour la tournée chinoise de Zuriaake et Black Kirin. Mais, lorsque nous nous attardons sur les nombreux concerts qui ont lieu à Pékin, la présence de Bliss-Illusion est bien moindre que celle de Ritual Day, Ephemerality, Frozen Moon ou encore Dream Spirit. Bliss-Illusion n'a, par exemple, joué qu'une seule fois au B:East Fest contrairement à Ritual Day, Dream Spirit et Mysterain qui y sont programmés régulièrement. La raison en est simple : ces trois groupes travaillent avec le label et l'agence de promotion Modern Sky 摩登天空 proche collaborateur de Wu Zakk manager de Ritual Day et Dream Spirit qui au travers de Painkiller Magazine organise le B:East Festival. Wu Zakk travaille également sur des tournées de groupes étrangers sur le territoire chinois, comme Death Angel, Ensiferum etc., tournées sur lesquelles il peut mettre des groupes avec qui il œuvre ou ceux de Yang Yu avec qui il collabore régulièrement, notamment pour Dream Spirit et Ritual Day :

« Il y a aussi, Dream Spirit, Ritual Day. [...] je suis pas leur directeur manager direct. Je m'occupe d'une partie seulement. »

Bliss-Illusion est dans un entre-deux social. Le groupe n'est pas exclu du cercle social

Metal chinois puisqu'il partage régulièrement la même affiche avec des groupes de Metal chinois et originaire de Pékin, mais il n'en fait pas partie non plus, préférant la liberté, l'indépendance. Une liberté qu'il retranscrit en musique, à l'image de cet instant où j'échange avec Dryad sur un enregistrement qu'il a fait pour un potentiel futur morceau de Bliss-Illusion :

- Dryad : « *Post-Folk ? Tiens écoute ! C'est quoi pour toi ?* »
- Dark Folk ?
- Dryad : « *Ha oui ? Tu es sûr ? C'est un truc que j'ai créé et je pense que plus tard Bliss-Illusion sera moins Black Metal mais plus « free music ».* »
- Zhang : « *On ne sait jamais où ça va.* »

En qualifiant leur musique de Post-Black Metal Bliss-Illusion se retrouve catégorisé comme un Black Metal qui n'est pas vraiment du Black Metal, leur offrant ainsi la liberté de développer leur propre imaginaire enchanteur, de transmettre leur vision, les sentiments qu'ils associent à ces moments d'enchantement du Black Metal et du bouddhiste. Le fait que Bliss-Illusion qualifie leur musique de Post-Black Metal ne les engage pas dans le « vrai » Black Metal, leur vision ne remettra pas en cause les normes du Black Metal traditionnel. Cependant, le fait que Bliss-Illusion existe crée une présence singulière dans la scène Black Metal chinoise. Bliss-Illusion laisse percevoir qu'il existe une autre voie dont on peut se saisir. Le groupe incarne l'existence d'une compréhension et d'une expression autre du Black Metal mais aussi du Metal chinois. Au travers de leur musique Dryad et Wang se saisissent des codes de la musique traditionnelle chinoise mais aussi de ceux du Metal (Post-Black Metal, Post-Metal, Black Metal etc.), ne cherchant pas à apposer une « couleur » locale à leur Black Metal en trouvant des équivalents à Satan dans la culture chinoise, ou en jouant sur le côté nihiliste, mystique et occulte que peut revêtir le bouddhisme. Une démarche qui n'est pas sans rappeler celle de Bloodfire dans Zuriaake. Elle diffère cependant sur le lien entre nihilisme et bouddhisme ainsi que l'utilisation plus prononcée de la musique traditionnelle chinoise notamment au travers des flûtes de Li Que. Bliss-Illusion crée ainsi un nouveau chemin, similaire à celui dessiné par Zuriaake, mais plus lumineux.

Arnaud Halloy et Véronique Servais expliquent que pour qu'il y ait enchantement il y a mise en place d'éléments, de dispositifs pour favoriser son émergence puis son expression, pour autant, l'enchantement garde une part d'incertitude. Cette dernière peut s'exprimer au travers d'enchantements différents, c'est-à-dire des enchantements qui ne répondent pas aux attentes sous-tendues par la mise en place en amont du processus d'enchantement, ou plus simplement par un non-enchantement. Cette part d'incertitude, fait que l'enchantement n'est pas un fait

acquis, les différents dispositifs ne sont pas garants d'une réussite absolue et unique. L'enchantement peut avoir lieu sous une autre forme, ou ne pas avoir lieu, alors lorsque qu'il a lieu il est d'autant plus précieux et efficace qu'il est incertain.

L'enchantement ne peut être enchantement que si nous en faisons l'expérience, que le contexte trouve une résonance en nous ; il peut donc ne pas trouver d'écho, ou en trouver un différent. Les dispositifs mis en place pour favoriser l'expérience de l'enchantement ne sont pas infaillibles : s'ils l'étaient, ce ne serait plus de l'enchantement mais un menticide.

En exprimant au travers du Post-Black Metal et plus généralement du Black Metal une vision lumineuse du bouddhisme, Bliss-Illusion réenchante le Black Metal.

Faire l'expérience de l'enchantement ténébreux du Black Metal peut faire changer notre vision du monde, le montrer au travers du prisme nihiliste, satanique, romantique, en un mot du prisme noir ; toutefois, dans le noir que diffuse ce prisme, des lumières existent – que ce soit Summoning pour Dryad, Alcest pour Wang – la découverte de ces percées de lumières peuvent chambouler la vision que nous avons du monde et par conséquent du Black Metal. C'est ce moment d'enchantement que veut diffuser Dryad, cet instant où, perdu dans un monde « vraiment sale » nous découvrons la beauté, et que le monde devient magnifique :

« Tu es seul, et tu découvres la beauté et tu te dis « quoi ? Qu'est-ce que c'est ? », oui c'est ça Bliss-Illusion. »

Et Zhang, enchaîne :

« Bliss-Illusion ce sont des morceaux magnifiques. »

Zhang est l'illustration même de l'effet enchanteur de Bliss-Illusion. Pour lui c'est « magnifique », simplement. Il n'ajoute rien d'autre, il constate, ce faisant il souligne l'efficacité du paysage sensoriel mis en place par Bliss-Illusion.

Retracer les enchantements vécus par Dryad vis-à-vis du Black Metal et du bouddhisme ainsi que ses désenchantements, permet de comprendre les bouleversements qui ont marqué la construction de ses goûts, de sa vision en tant qu'amateur (Antoine Hennion ; 2004), puis en tant que musicien. C'est aussi comprendre comment une expérience d'enchantement singulière peut être diffusée et partagée. C'est rendre saillant les dispositifs et les médiations mis en places par les groupes pour transmettre au mieux cette expérience d'enchantement. Et comment ces derniers permettent à Bliss-Illusion de négocier sa place au

sein des groupes qui utilisent le bouddhisme dans le Metal, mais aussi plus généralement leur place dans le Black Metal (chinois). Cette approche plus exégétique nous permet de constater que les nombreuses visions et perceptions du bouddhisme et du Black Metal n'épuisent pas « toutes les possibilités de sens, [...] loin s'en faut. Aucune « représentation » n'est à l'œuvre, mais bien tout un processus d'évocation qui vise à décrire un rayon d'action de l'exégèse à partir des choses, et, sur elles, à travers les textes et les matériaux. » Pour Eliana Magnani et Daniel Russo « ce processus [...], s'il y a une fonction exégétique, [...] ne peut qu'être indicative ou évocative : elle montre » (2009 – p.10). Lors du chapitre précédent nous avons vu l'importance de l'« évocation » (Marc Dominicy ; 2011) dans la construction de l'identité, pour autant les groupes ne font pas qu'« évoquer », ils « montrent ». Les pages suivantes nous permettront de voir de quelle manière on « montre », et pour cela nous nous intéresseront à la représentation et l'utilisation de la « souffrance » une thématique commune et récurrente dans le Black Metal et le bouddhisme. Car, même si Bliss-Illusion cherche à être une lumière dans le sale et les ténèbres, ce n'est pas pour autant que ses mondes sont dénués de toutes souffrances.

• SOUFFRANCE ET TÉNÈBRES, SOUFFRANCE ET LUMIÈRE

La souffrance est une thématique récurrente du Black Metal et du Post-Black Metal. Qu'elle soit infligée à d'autres, au travers de la guerre, de la torture, à soi-même par la mutilation, le suicide ou encore qu'elle soit plus pernicieuse, psychologique, introspective avec la dépression. Les thématiques de la dépression et du suicide sont omniprésentes dans le Black Metal à tel point qu'un sous genre en porte le nom, le Depressive Suicidal Black Metal (DSBM)⁵³³. Dryad est grand auditeur du genre, et nombre de ses groupes préférés sont des groupes de Depressive Suicidal Black Metal, comme Lifelover, Coldworld, Silencer et Psychanot 4. Si cette influence est facilement perceptible dans son projet solo, Tassi avec ses passages lents, ses cris languissants reflets de sa quête d'Uni, son amour perdu, elle est également présente chez Bliss-Illusion. C'est par exemple le morceau 'Leave·Abhassara-Deva' 離·極光淨天 qui a inspiré son projet Tassi, un morceau qui, rappelons-le, aborde la chute et la souffrance d'un Deva, une puissance bouddhiste.

« *Havisa Melo*

Havisa Melovi

533. Que nous avons rapidement abordé au travers de Li Chao dans le chapitre II et du projet solo de Dryad, Tassi.

Om Sifi Vela
Om Sifi Melo
Havisa Melo
Havisa Seshu
Om Sifi Vela
Om Sifi Melo
Via Fia
Om Shu Melovi
Om Si Hala
Haliyasi Haliyasi Ju
Om Si Melo Hala
Mevuvi Mevuju
Haliyasi Haliyasiju

Ce vent d'ouest
S'abat sur l'être céleste, ce vent d'ouest, ce vent d'ouest, se disperse, déchu
J'ai vu le serpent de la réincarnation ramper au-dessus des gens.
Les Hommes étaient perdu au milieu de la mer
Les dieux primordiaux les ont quittés
Formant les ténèbres éternelles
Le vent d'ouest s'affaiblit
Les étoiles se rassemblent, formant des constellations
Ces feux de joies sont emplis des mots qu'elle n'a jamais pu finir de lui dire.
Comme un rêve qui ne se réalisera jamais.
J'ai entendu le chant de la forêt d'anthurium
Le son de la nature raisonne comme un être céleste
La gloire du passé s'éteint
La nuit le vent assèche mes larmes, elle est partie dans un monde inconnu
Viens
La clameur est morte dans mon cœur, j'attends
Le vent d'ouest souffle sur le pays du nord, et va au-delà de la roue de la
réincarnation, au-delà de la mer du cosmos
Tu es venu doucement dans le palais de Suo Po
La mer de fleurs remplit le ciel, l'au-delà est plein d'oisiveté
Au-delà de la roue de la réincarnation, au-delà de la mer du cosmos
La musique de la nature résonne jour et nuit.

*La mer et le ciel bougent avec les étoiles,
Ce monde illusoire, est celui où tu es né
L'être céleste est à l'abri du vent d'ouest.
Le vent d'ouest emporte le parfum des rêves
Pays du Nord, la mer de fleurs tombe
L'être céleste est à l'abri du vent d'ouest. »*

- Morceau : “Leave·Abhassara-Deva” 離·極光淨天 de l'EP « Leave·Abhassara-Deva » 離·極光淨天, 2019.

Dès la fin de l'enchaînement du mantra, Dryad expose la chute d'un Deva mais pas n'importe quel Deva puisque dans le titre du morceau on retrouve le terme Abhassara. Ce terme fait référence à une certaine catégorie de Deva puisqu'ils font partie, avec les Devas Appamanabha et Parittābha, des Devas qui renaissent après un cycle de destruction. Phillipe Cornu explique ce procédé :

« Les univers ne sont pas éternels. Ils ont un commencement et une fin. [...] La destruction commence par celle des enfers et se poursuit des états infortunés au plus élevés. [...] Les dieux du monde de la forme pure sont alors détruits par les éléments eau et air sauf les plus élevés [...]. Rien ne subsiste ni n'est créé durant les 20 kalpa⁵³⁴ de vide qui concluent le grand kalpa. À la fin de cette période commence un nouveau mahākalpa et un nouvel univers apparaît. » (2006 – p. 160/161)

Cette digression sur le statut du Deva au centre du morceau de Bliss-Illusion nous permet de comprendre que, sans faire partie des plus grandes dans la cosmogonie bouddhisme ce Deva reste une entité élevée, contextualisant ainsi l'importance de sa chute. Une chute qui se déroule lors de la destruction d'un univers. Les êtres humains sont perdus sans dieux, « *les dieux primordiaux les ont quittés* » mais aussi sans Deva « *détruit par les éléments eau et air* ». Même si Phillipe Cornu parle de « *dieux du monde de la forme pure* », Dryad exprime très clairement la différence entre un Deva et un Dieu :

534. Dans cette même définition, l'auteur explique que pour : « *exprimer la mesure de telles durées de temps, les bouddhistes utilisent la notion d'ère cosmique ou de kalpa. Le grand kalpa [mahākalpa] est l'unité de temps qui mesure la durée d'un grand univers, depuis sa création jusqu'à sa destruction. Il est constitué de 4 kalpa moyens représentant les quatre phases d'évolution d'un grand univers : formation, maintien, destruction et vide. Chaque kalpa moyen est subdivisé en 20 petits kalpa.* » (2006 – p.160)

« *Deva, vient de la vision bouddhiste du monde, qui est différente des dieux en Occident. Deva est une entité supérieure à celle des humains, mais ce n'est pas pour autant une divinité.* »

En effet bien que l'auteur utilise le terme « dieu » il s'agit des mêmes entités célestes que les Devas c'est à dire non pas des dieux mais des êtres qui « *ne sont jamais détruits du fait de leur haute pureté. Ils ne meurent qu'à l'épuisement de leur karman*⁵³⁵. » (2009 – p. 161). Dans ses paroles, Dryad ne précise pas de quel Deva il s'agit, contrairement à Tassi son *side-project*⁵³⁶ où la Deva qui prend place dans son récit est Uni, une personnalisation de sa compagne :

- Dans *Leave·Abhassara-Deva* c'est déjà Uni ?
- Dryad : « *Non, Uni n'est une Deva que dans Tassi.* »
- C'est bien ce qui me semblait.
- Dryad : « *Le thème de la chanson Leave·Abhassara-Deva n'est pas complet. Bon nombre de thématiques sont interprétables à volonté. Je ne suis pas sûr, mais pour moi, ça fixe un objectif important pour Northland*⁵³⁷. »

Ce que nous savons c'est que ce ou cette Deva chute avant une nouvelle résurrection, alors que « *le serpent de la réincarnation rampe au-dessus des gens* ». Cet « être céleste » se fait emporter par le vent d'ouest, un des éléments avec l'eau qui participent à la destruction de l'univers. Le ou la Deva du morceau est-il le seul détruit ? Ou bien Dryad s'intéresse-t-il seulement à lui/elle comme il aurait pu s'intéresser à un ou une autre ?

Dryad n'est pas quelqu'un qui laisse de place à l'inconnu. Certes, il laisse toujours une part d'interprétation dans les morceaux de *Bliss-Illusion* lorsqu'il ne définit pas précisément de qui il est question, mais lorsqu'il les construit il le sait très bien. Cela ne l'empêche pas lors de l'écriture de tout faire pour créer une formulation qui permettrait à l'auditeur et/ou au lecteur de s'identifier, de s'approprier son histoire, sa musique. Nous avons donc continué à discuter de ce morceau :

- Tu reviens souvent sur le vent d'ouest. Qu'est-ce que c'est ?
- Dryad : « *C'est le vent du paradis.* »

535. Le terme karman est une variante orthographique de karma. Ils signifient tout deux la même chose.

536. *Side-project* désigne un projet parallèle d'un musicien par rapport à son projet principal. Pour Dryad son projet principal est *Bliss-Illusion*, son *side-project*, Tassi.

537. Northland est la série d'albums qu'il sort sous le nom de Tassi. À l'heure actuelle, tous les albums de Tassi s'appellent Northland, ils se différencient avec le chiffre qui les suit.

- Le paradis ? Le Sukhāvātī ?
- Dryad : « *Non, c'est le vent du pays du Nord.* »
- Le pays du Nord ?
- Dryad : « *C'est l'endroit où j'ai vécu dans ma vie précédente et où je veux aller dans la prochaine. C'est ma vraie maison ! Mais ce n'est pas bouddhiste.* »
- D'accord, en fait c'est toi le Deva de cette histoire.⁵³⁸

Après cette remarque Dryad rigole et enchaîne :

- Dryad : « *Oui. Tassi est le Deva. Tu as raison.* »
- Tu dis ça pour me faire plaisir ou c'est vraiment comme ça que tu l'as pensé ?
- Dryad : « *Non, c'est ça tu es intelligent.* »
- Tu voulais juste me faire réfléchir ?
- Dryad : « *Oui.* »

Dans un autre entretien il revient sur ce morceau, confirmant qu'il s'agit bien de Tassi :

« Sur le morceau c'est Deva, c'est une histoire bouddhiste. Les paroles s'inspirent de Deva et le morceau son personnage principal, Tassi est un Deva, une divinité. Ça m'est venu en écoutant la magnifique mélodie créée par mon guitariste. Ça ressemble aussi à une histoire taoïste, le concept est similaire, la mélodie, l'histoire, tout ça se mélange pour donner les paroles. »

Pour Dryad le morceau "Leave·Abhassara-Deva" 離·極光淨天 n'est pas complet, non pas parce qu'il ne l'a pas fini, ou qu'il a souhaité le laisser inachevé, mais bien parce que le morceau aborde sa vie, ou plutôt ses vies, ses incarnations et qu'aucune d'elles n'est finie. Dryad mêle à la cosmogonie bouddhiste, à ses croyances religieuses, son univers intérieur qu'il définit dans ses paroles par « Pays du Nord ». Pour autant, si le lieu qu'il souhaite retrouver est le pays du Nord, le Deva Tassi est bien déchu de Sukhāvātī, la « Terre pure » (淨土) ou « Terre pure de l'Ouest ». Une terre créée par le bouddha Amitābha, souvent vue et considérée comme un paradis car :

« Son étendue est illimitée, elle est sans aspérité, son sol est doux et composé des sept joyaux, les arbres étincelants sont en métaux et en joyaux précieux, or,

⁵³⁸. Après la sortie des albums de son projet solo Tassi entre 2020 et 2021, Dryad a ajouté à son nom de scène Tassi pour créer le pseudonyme Dryad Tassi. S'identifiant ainsi un peu plus au personnage de son roman et de sa vie antérieure.

argent, lapis-lazuli, cristal, agate, cornaline, corail... l'eau des rivières et des bassins y est dotée de huit qualités. En cette terre, tout s'interpénètre dans la transparence et la luminosité. L'arbre d'Amitābha s'élève très haut. [...] Des oiseaux de toutes couleurs égayent les arbres et les étang, et des fleurs tombent en pluie, jonchant le sol sans se flétrir. [...] Les êtres qui naissent dans cette terre pure ont l'apparence de dieux, ne connaissent ni la maladie ni la souffrance. » (Philippe Cornu, 2006 – p. 582)

Ce qui nous fait dire que c'est bien du Sukhāvātī que le Deva de "Leave·Abhassara-Deva" 離·極光淨天 tombe, ce sont les points communs entre les paroles du morceau et la description faite du lieu. Bien que jamais nommé directement, Dryad écrit qu'il s'agit d'un endroit « *au-delà de la roue de la réincarnation* », or le Sukhāvātī n'est pas lié au cycle des réincarnations. Comme l'explique Philippe Cornu dans la suite de sa description du Sukhāvātī, il s'agit d'une terre qui accueille « *les êtres qui ont souhaité avec ferveur y renaître* » il suffit que leur foi soit pure « *même si leur mérite est faible* » pour qu'ils soient « *accueillis à leur trépas [...]. Ils ont dès cet instant atteint le stade de "sans-retour" [...]. ils écoutent le Dharma jusqu'à leur libération définitive.* » (2006 – p. 582). Autrement dit le Sukhāvātī est bien « *au-delà de la roue de la réincarnation* », puisque le Sukhāvātī est une fin. Dryad qualifie également le lieu dont est déchu le Deva comme un « *au-delà plein d'oisiveté* » faisant ainsi écho au fait que sur la terre pure d'Amitābha « *tout ce dont ils ont besoin leur est accordé spontanément* » (2006 – p. 582). Puis, si dans le cœur du Deva « *la clameur est morte* », c'est qu'il ne peut plus entendre continuellement le bouddha Amitābha réciter le Dharma.

Il est aussi aisé de voir dans la formulation de Dryad « *mer de fleurs* » une allusion au fait que sur la terre de Sukhāvātī lorsque les « *fleurs tombent en pluie* » elles jonchent « *le sol sans se flétrir* » que le chanteur de Bliss-Illusion décrit comme une « *mer de fleurs* ». Pourtant dans ses paroles nous pouvons constater que le Deva contemple non pas un sol qui serait une mer de fleurs mais un ciel. Il le contemple d'en bas, symbole de sa chute... Une chute qui ne le conduira pas enfer contrairement à Lucifer, ni dans le royaume des êtres humains qui est en phase d'être détruit, mais dans l'univers du Palais de Suo Po.

Dryad m'explique ce que représente le palais de Suo Po (en chinois et Sahā en sanskrit) :

« le monde du Sahā se réfère au monde dans lequel nous vivons, c'est un terme bouddhiste. Le monde de Sahā est une illusion, tout est irréel. C'est notre monde ! Le monde Sahā est la terre, et le palais Sahā est l'autre côté de la terre, c'est le monde intérieur. »

Les raisons de la chute et/ou de la déchéance du Deva ne sont pas explicites, mais Dryad nous éclaire lorsqu'il dit que le « vent d'ouest » – même si cela pourrait nous faire penser à un vent venu de Sukhāvātī car elle est aussi connue sous appellation « terre pure de l'Ouest » – vient du « Pays du Nord », un lieu qui n'est pas tiré de la cosmogonie bouddhiste. Ce vent d'ouest est l'expression du monde intérieur de Dryad, il s'abat sur ses croyances, il représente cette confrontation, cette chute d'un idéal bouddhiste face à l'appel de la vie mais aussi de l'amour. Il est en effet question d'amour, ce n'est pas abordé dans ce morceau mais dans le projet solo de Dryad, Tassi. Lors de la sortie des premiers albums de Tassi « Northland I » et « Northland II » Dryad expliquait que ce projet était né à partir du morceau « Leave·Abhassara-Deva » 離·極光淨天 de Bliss-Illusion. Ce projet nous éclaire sur les raisons de la chute de ce Deva puisque Dryad dit clairement qu'il s'agit de Tassi : dès lors nous pouvons comprendre que sa chute est non seulement due à sa recherche du Pays du Nord (Northland) mais aussi à sa quête d'Uni, car son projet Tassi retrace sa quête d'amour. Dryad cherche son monde intérieur, il n'est pas dans l'univers bouddhiste (Sukhāvātī), ni dans l'univers des êtres humains (Sahā) mais dans l'entre-deux, au Palais de Suo Po / Sahā.

Cet entre-deux, Dryad l'exprime au travers d'un mélange entre son imaginaire et la cosmogonie bouddhiste, utilisant par exemple des lieux tirés de la religion bouddhiste mais réinterprétés. À l'instar du palais Suo Po / Sahā qui côtoie dans son univers le palais Suva :

« Puis le palais Suva vient d'un endroit dans mon roman, où les morts se rassemblent. Les gens y existent sous la forme d'âmes. Le protagoniste Tassi y est arrivé par magie. Il pensait qu'Uni serait là. Plus tard, il a su qu'Uni était déjà dans le Royaume de Bouddha. »

Les deux noms, pourtant similaires, possèdent une forme qui se fait écho (ils sont hors du monde des humains et accueillent tous deux des âmes), pour autant le palais de Suva et de Suo Po sont distincts. Ce dernier existe aussi dans l'univers de Dryad puisque l'on retrouve un titre de son projet Tassi qui y fait référence, « Suo Po Dream Palace » 娑婆梦宫. Cette façon de construire un récit et un univers se rapproche en de nombreux points du mythe Xango étudié par Arnaud Halloy et de la façon dont il s'étend pour créer un enchantement. Il explique que :

« les fragments du mythe Xango sont périodiquement enrichis d'interprétations de rêves et de nombreuses histoires biographiques mettant en scène les orixás (Segato 1995). Semblables aux fragments du mythe lui-même, ces rêves et

histoires ne nourrissent pas seulement l'imaginaire lié à Dieu, mais fournissent également des mises à jour quotidiennes sur les relations des orixás et de leurs « enfants ». Cela se traduit par un ajustement permanent entre le parcours individuel de chaque pratiquant de culte, d'une part, et les références mythologiques qui peuvent être utilisées pour donner du sens à l'histoire et à la trajectoire individuelle, d'autre part. » (2015 – p. 289)

Dryad s'inscrit dans ces mêmes mécanismes nourrissant l'imaginaire du bouddhisme. Contrairement à Ritual Day qui, en utilisant la facette infernale du bouddhisme pour le Black Metal nourrit bien plus l'imaginaire du Black Metal que celle du bouddhisme. Pour autant, tout comme Bliss-Illusion, Ritual Day y participe, mais dans une moindre mesure. Là où Dryad ajoute ses « rêves », son monde intérieur, son imaginaire, ajustant en permanence son univers et l'univers bouddhiste, Nong Yong, compositeur et chanteur de Ritual Day, en utilisant les mythes bouddhistes comme théâtre de ses poèmes – nés de ses émotions – ajuste son « *parcours individuel* » ainsi que « *les références mythologiques qui peuvent être utilisées pour donner du sens à l'histoire* » :

- Nong Yong : « *Les paroles sont vraiment personnelles, elles sont tirées d'expériences personnelles, beaucoup de paroles sont de sombres histoires inspirées de la fantasy et du côté obscur de l'humanité.* »
- Expériences personnelles ?
- Nong Yong : « *Des expériences liées aux ténèbres, une forme d'ode ténébreuse, liée aux guerres chinoises. Il y avait beaucoup de Chinois qui vivaient au Vietnam et qui ont dû rentrer en Chine. C'est une longue histoire. L'histoire de ma famille est tragique. C'est la source de mes expériences.* »
- Tu peux me raconter cette histoire ?
- Nong Yong : « *Au Vietnam, ma famille faisait des affaires avec la Chine. Ils étaient exploitant agricoles. Mais la politique du gouvernement vietnamien a changé et ils ont dû rentrer en Chine.* »
- C'est une influence importante dans les paroles de Ritual Day ?
- Nong Yong : « *Oui. Même si les paroles n'incluent pas d'histoires vraies, elles sont fortement influencées par ces sombres expériences.* »
- Quelle est l'influence de ces histoires ?
- Nong Yong : « *Ce n'est pas un choix, ces émotions, ces expériences ... dans la culture traditionnelle chinoise les gens qui écrivent des paroles, de la musique ou des histoires tirent ça de leurs expériences personnelles, c'est une tradition.* »

Pour Nong Yong, la mythologie bouddhiste est une mythologie fantastique tout comme celle des univers d'*Heroic Fantasy*. Familier de ces mythologies, il les utilise davantage par tradition que par réelle croyance, pour lui il n'a pas le choix puisqu'il a déjà choisi de s'inscrire dans la tradition de l'écriture chinoise. Cependant, comme le souligne Arnaud Halloy « *il ne suffit pas d'apprendre à connaître les dieux* » pour créer un processus d'enchantement. Les éléments bouddhistes au sein de Ritual Day, bien que présents et manifestes, restent fragmentaires tout en se mêlant à des éléments de la poésie chinoise ainsi que du Black Metal. Pour l'auteur, cette « *hétérogénéité des éléments composant les références mythologiques, [...] serait liée au fait que la mythologie peut faire l'objet d'une (ré)élaboration permanente, qui puise sa source d'inspiration dans le vécu [...] notamment à travers les rêves et les anecdotes biographiques mythifiés* » (2015 – p.80). C'est ce que fait Nong Yong dans Ritual Day, articuler l'« *hétérogénéité des éléments* » bouddhistes, fantastiques et Black Metal au travers de son vécu, réélaborant ainsi ces éléments pour les adapter à sa musique. Cela lui a permis d'adapter l'aspect démoniaque du Bouddhisme à l'aspect démoniaque du Black Metal car « *les références mythologiques s'expriment [...] le plus souvent de manière évocatoire et fragmentaire* » (2015 – p.80). Au travers de l'évocation Nong Yong arrive à faire correspondre les facettes occidentales du Black Metal avec celle de la culture chinoise à l'image de Yamāntaka comme équivalent chinois à Satan, créant une rencontre cohérente qui conserve l'aspect Black Metal.

Ritual Day ne réenchante pas le Black Metal car ils ne réajustent pas le style, leurs émotions sont déjà sombres, autrement dit elles sont déjà compatibles avec le Black Metal. Cela ne les empêche pas, au travers de l'utilisation des divers mythologies chinoises, d'enrichir l'imaginaire du Black Metal.

En revanche pour Dryad et Bliss-Illusion c'est l'inverse : le groupe n'est pas considéré comme un groupe de « vrai » Black Metal, souvent qualifié de « trop lumineux », et en cela le Post-Black Metal de Bliss-Illusion réenchante le Black Metal. Qualifier de façon positive ou négative Bliss-Illusion de « lumineux » revient à décrire une expérience d'écoute de Black Metal et/ou Post-Black aux « *sentiments et aux sensations hors du commun* ». Hors du commun, car l'écrasante majorité des groupes de Black Metal mais aussi de Post-Black Metal puisent – à l'instar de Ritual Day – dans de sombres émotions. Cette impression d'avoir affaire à une musique lumineuse est le « *résultat d'une persistance ou d'une intensité inhabituelle de sensations ordinaires, d'une combinaison inhabituelle de sensations diffuses et changeantes* » (Arnaud Halloy et Véronique Servais 2015 – p. 490) d'une écoute. Lors d'une écoute de Bliss-Illusion nous ne sommes pas pris dans une chute obscure, infernale, mais dans un monde merveilleux, magnifique, comme le disait leur ami Yang : « *Bliss-Illusion ce*

sont des morceaux magnifiques » lors d'un entretien où il était présent. L'expérience d'enchantement de la possession et de l'écoute diffère en un autre point essentiel, un point souligné autant par Arnaud Halloy que par Véronique Servais :

« Une autre source d'information précieuse est la référencement sociale. Nous avons déjà mentionné que le novice a beaucoup à apprendre sur la possession en observant les attitudes et les réactions émotionnelles des experts religieux envers les possédés. » (2014 – p. 491)

Les auditeurs de Bliss-Illusion, contrairement à Yang ou même moi, n'ont pas la chance d'avoir la possibilité de parler, d'échanger directement avec Wang et Dryad sur nos ressentis lors de l'écoute de Bliss-Illusion. Comme lorsque Yang fait la confusion entre un Dieu et un Deva et qu'il est repris par Dryad⁵³⁹. L'auditeur, sauf s'il est un proche du groupe, n'aura pas directement les membres du groupe comme « référence sociale ». Cette sensation que Bliss-Illusion est un groupe lumineux va se construire indirectement, au travers de son éducation du Metal, du Black Metal et du Post-Black Metal. Si je traite ici d'une construction du goût de l'auditeur comme Arnaud Halloy et Véronique Servais traitent de l'« éducation de l'attention », c'est que l'un et l'autre se construisent de façon similaire :

« Le point crucial, c'est la façon dont le goût dépend des « retours » de l'objet goûté, de ce qu'il fait et de ce qu'il fait faire. L'évidence n'est un paradoxe que pour les sociologues, qui considèrent tout dans la relation de goût, sauf la présence et les effets du produit goûté ; pour autant, l'objet ne « contient » pas ses effets, il se découvre précisément à partir de l'incertitude, de la variation, de l'approfondissement des effets qu'a le produit, lesquels effets ne tiennent pas qu'à lui, mais aussi à ses moments, à son déploiement, et aux circonstances. C'est l'idée de médiation : les moyens mêmes qu'on se donne pour saisir l'objet – le disque, le chant, la danse, la pratique collective... – font partie des effets qu'il peut produire. » (Antoine Hennion 2004 – p. 12)

L'attention et le goût s'éduquent, l'un et l'autre au travers de ce qu'Antoine Hennion qualifie de « retours ». La différence entre l'un et l'autre c'est que les « référents sociaux » qui font les « retours » chez Antoine Hennion peuvent être également des amateurs, sans être des experts, bien que de nombreux amateurs soient également experts dans leurs goûts. Dans la suite de l'article le sociologue explique que :

539. Voir chapitre IV.

« L'écoute n'est pas qu'instant, elle est aussi histoire. Sa réflexivité, c'est aussi sa capacité à se construire elle-même comme le cadre de sa propre activité. Non plus, cette fois, dans le présent d'un contact à des sons qui passent, mais dans la durée improbable d'une lente invention, celle d'un art et d'une technique de l'écoute pour l'écoute. Production d'espaces et de durées propres, de scènes et de dispositifs « dédiés », constitution progressive et évolutive d'un répertoire, entraînement des corps et des esprits, formation d'un milieu de professionnels, d'un métier de critique et d'un cercle d'amateurs, c'est l'autre versant de sa réflexivité : la musique comme délégation du pouvoir de nous émouvoir à un ensemble d'œuvres, devenu cible d'une écoute privilégiée. » (2004 – p. 17)

L'auditeur, l'amateur a son histoire, une histoire qui construit son goût. Cette construction lui fera par exemple aimer les groupes de Black Metal et/ou Post-Black Metal sombres et détester Bliss-Illusion car trop lumineux. Il s'agirait alors, pour Antoine Hennion, d'un amateur qui constituerait le public « idéal » des artistes, un public composé d'amateurs « *plus ou moins formé[s] pour apprécier l'œuvre selon les critères qui conviennent* » (2007 – p.368) ; car s'étant construit en tant qu'amateur non pas par « *l'affirmation d'un goût personnel, au moins dans un premier temps* » mais « *par l'effacement de soi, la soumission acceptée aux lois de l'art – ou faute, d'en posséder un énoncé clair, par un crédit accordé* » (2007 – p.368). Autrement dit accepter que le Black Metal ne doit être que sombre, car présenté comme ça depuis sa création.

À l'inverse une personne qui a découvert, écouté du Black Metal et / ou du Post-Black Metal mais n'a pas aimé car trop sombre, trop démoniaque aimera Bliss-Illusion car le groupe sort de cette noirceur. Puis, ceux qui aimeront autant l'un que l'autre, attirés avant tout par la pluralité des émotions développées dans le Black Metal. Si cette pluralité de ressentis, de relations avec le Black Metal est possible c'est que pour Antoine Hennion « *le public n'est pas un négatif de l'œuvre, il en est un usager* » (2007 – p.368), il en use au travers de ses goûts personnels, de sa construction de passionné, d'amateur, de son histoire et de celle qui le lie à cette musique. Pour l'auteur « *il faut un interlocuteur libre, non un consommateur, prisonnier de la conception de l'art qui est celle des artistes, et des critiques qui lui imposent ce qu'il doit aimer en se faisant leur porte-parole unilatéral.* » (2007 – p.369). Toutes ces possibilités, cette liberté, sont le résultat d'une « *constitution progressive et évolutive d'un répertoire, entraînement des corps et des esprits* » et mènent ainsi l'auditeur à faire de l'écoute un moment « *privilégié* ». Une écoute singulière qui résonne comme :

« Ces expériences corporelles, mentales et émotionnelles hors du commun [qui] apparaissent constitutives de l'expérience de l'enchantement d'une double manière : elles renforcent sa réalité à travers un vécu corporel particulièrement intense, tout en confirmant son incertitude ontologique. » (Arnaud Halloy et Véronique Servais, 2015 – p. 495)

Bien qu'il n'y ait pas forcément d'expert pour valider « *ces expériences corporelles, mentales et émotionnelles hors du commun* » lors d'une écoute cela n'enlève en rien l'enchantement qui en résulte. L'expérience d'enchantement par la musique s'inscrit dans un contexte d'enchantement qui relève parfois de l'enchantement individuel et parfois public :

« Un autre contraste concerne les contextes d'enchantement publics vs privés. La possession religieuse dans le culte Xango est un phénomène public, impliquant de nombreux témoignages, tandis que l'expérience avec les dauphins se déroule dans l'intimité de l'interaction entre le dauphin et l'humain. Une implication directe de cette différence concerne le processus d'apprentissage et plus spécifiquement l'éducation de l'attention des novices. Alors que les novices possédés ont de nombreuses occasions d'observer et d'interagir avec d'autres individus possédés et, grâce à la référenciation sociale, sont capables de se concentrer et d'affiner leur vision de la possession en fonction des attitudes et des comportements des experts religieux envers les possédés, les candidats à l'expérience avec les dauphins n'ont pas l'occasion d'observer les rencontres enchantées. Dans le cas de ces derniers, l'harmonisation perceptive et l'éducation de l'attention proviennent uniquement du processus évocateur dans lequel ils s'engagent, à travers les récits de rencontres et de l'expérience de la rencontre elle-même. De plus, l'ajustement in situ rendu possible par l'observation de l'interaction initiateur/possédé n'existe pas dans la rencontre avec les dauphins où les individus sont seuls. En conséquence, nous pensons que dans le contexte de l'expérience avec les dauphins, c'est l'imagination plutôt que l'observation qui fonctionne comme un processus unificateur ou intégrateur d'expérience. Dans les deux scénarios, cependant, l'occurrence d'une expérience spontanée d'enchantement, sans aucun conditionnement de l'imagination ni aucune éducation de l'attention, reste une possibilité et peut être expliquée par le potentiel évocateur et émotionnel des paysages sensoriels qui la contiennent. » (Arnaud Halloy & Véronique Servais, 2015 – p. 498)

Pour Bliss-Illusion, « *l'harmonisation perceptive et l'éducation de l'attention proviennent [...] du processus évocateur dans lequel ils s'engagent* », un processus qui passe par d'autres voies de communication, comme les *artworks*, les paroles, la musique, l'attitude du groupe et/ou des musiciens etc.⁵⁴⁰ Ces « processus évocateurs » vont nous faire imaginer, intégrer l'univers du groupe, favorisant ainsi « l'expérience d'enchantement ». Pour que cet enchantement se fasse les auteurs reviennent sur un point essentiel :

« En bref, nous émettons l'hypothèse que l'un des processus fondamentaux de l'enchantement, tel que nous le comprenons, est la fusion de sentiments profonds avec l'imagination, et nous pensons que ce processus est déclenché par « l'assemblage » de saillances perceptives, permettant la production de « nouvelles » significations incarnées appartenant à la catégorie de l'enchantement. » (Arnaud Halloy & Véronique Servais, 2014 – p. 497)

Or, si pour l'Occident le bouddhisme est souvent drapé dans une aura de bienveillance, d'éveil à l'autre, nous avons vu au travers des discours de Bloodfire, Li Chao d'Enmity, Nong Yong et Pei Lei de Ritual Day que le bouddhisme pouvait être synonyme de noirceur, de nihilisme, devenant un colporteur efficace d'images infernales. Cela favorise ainsi « *la fusion de sentiments profonds* » et sombres avec l'imaginaire Black Metal, mais nous avons vu que cette fusion n'était pas créatrice de « « nouvelles » significations » qui mènent à l'expérience de l'enchantement. Pourquoi alors parler d'enchantement concernant Bliss-Illusion ?

• DES FRAGMENTS AU TOUT

La différence fondamentale entre Bliss-Illusion et Ritual Day, Zuriaake ou encore Enmity – qui abordent tous de façon plus ou moins explicite le bouddhisme –, vient de l'utilisation même de la religion bouddhiste dans les groupes. Là où ces derniers utilisent la facette dantesque et/ou nihiliste du bouddhisme, Bliss-Illusion utilise l'ensemble de la cosmogonie bouddhiste. L'exemple de Ritual Day est révélateur de cet état de fait, le rendant des plus explicites. Revenons donc rapidement sur la sombre utilisation du bouddhisme faite par le groupe. Cette utilisation met en scène la religion bouddhiste sous son aspect le plus démoniaque, autrement dit le plus Black Metal. Ritual Day fait passer par le prisme ténébreux

540. Voir chapitre V pour saisir l'importance et les enjeux identitaire, stylistique et mythique de l'évocation pour les groupes.

le bouddhisme comme avec l'album « Devila Grantha » sorti en 2017 où l'écriture grantha⁵⁴¹ devient démoniaque dans sa version romanisée, une corruption démoniaque présente également dans sa version chinoise « 魔心经 » où c'est le « sutra du cœur » (心经, Xīnjīng) qui devient le « sutra du cœur démoniaque » avec l'ajout au début de « 魔 » (Mó), qui peut se traduire par « démoniaque ». Cette fascination pour l'aspect le plus sombre du bouddhisme se retrouve également avec le titre « Jhator » où les litanies infernales font place à des plus morbides. Le morceau fait référence au rite mortuaire des funérailles célestes que l'on retrouve dans le bouddhisme tibétain et qui consiste à laisser le corps des défunts aux oiseaux charognards. Une cérémonie qui n'a certes rien de démoniaque mais qui possède une évocation funèbre et spectaculaire évidente que le groupe utilise dans ses paroles pour laisser planer le doute. Le corps dont il est question est-il mort naturellement ? Peu de chance puisque dans le morceau nous apprenons que son sang « *coule du sommet* » lorsque le cœur est sorti de son poitrail et que la « *montagne brûle* ». Ce corps anonyme est un sacrifice, une offrande aux cieux pour échapper à la mort. Ritual Day fait passer par un prisme obscur l'ensemble de ses influences, même leur « Satan », Yamāntaka, n'y échappe pas. En effet, lorsque le groupe met en avant l'aspect courroucé du grand Bodhisattva de la sagesse, sur leur EP sorti en 2016, « Yamantaka Madness »⁵⁴² 八臂瘋魔, son aspect courroucé n'est plus suffisant. Le groupe y ajoute en plus de sa colère, la folie, le rendant encore plus inquiétant.

Ritual Day utilise le bouddhisme comme un équivalent au satanisme du Black Metal, en mettant en avant des divinités terribles et menaçantes, ou en drapant des pratiques religieuses d'une atmosphère et d'une histoire sinistre. Le groupe appelle l'enfer bouddhiste, louant chacune de ses émanations, et se réappropriant ce qui peut potentiellement l'évoquer, pour nous y enfoncer toujours plus loin... alors que Bliss-Illusion cherche l'éveil, l'élévation, la lumière du Bouddha et non pas celle des flammes de Yamāntaka. Pour autant, si Bliss-Illusion ne faisait que traiter de la splendeur de bouddha, le groupe ne serait que l'image inversée de Ritual Day ne permettant pas « *la fusion de sentiments profonds avec l'imagination* » car si en Occident le bouddhisme est souvent perçu comme quelque chose d'éminemment positif, nous avons vu qu'il n'en était rien. L'imaginaire bouddhiste est tout autant rempli d'esprits, de démons et de divinités qui n'ont rien à envier aux démons et autres anges déchus de la religion chrétienne que de bouddhas bienveillants et compatissants. Donc, pour que l'expérience d'enchantement se fasse, il faut que l'auditeur retrouve dans la musique cette « *fusion de sentiments profonds* » et de « *l'imaginaire* » ce que nous pouvons retrouver au sein des morceaux de Bliss-Illusion qui ne sont pas exclusivement tournés vers Bouddha à

541. Le grantha est une forme d'écriture du sanskrit utilisée à partir du VII^{ème} siècle dans les régions tamoulophones de l'Inde du Sud. Bien que petit à petit remplacé par le tamoul ou le sanskrit, le grantha est encore présent dans les sphères religieuses.

542. Figure 8, page 147.

l'image de 'Naraka' (奈落).

*« Om mani padme hum
Om mani padme hum
Om mani padme hum
Om mani padme hum*

*Wuzhuo le monde des Démons
Sans compassion
Désir rouge
Fruit du mal
Les cieux pleurent
Calamité
Sans compassion
Des morts
Wuzhuo le monde des Démons
Sans compassion
Désir rouge
Fruit du mal
Les cieux pleurent
Calamité
Sans compassion
Des morts
Des morts
Des morts
Des morts
Des morts
Des morts
Des morts »*

- Morceau : 'Naraka' 奈落 de l'album « Shinrabansho » 森罗万象, 2018.

Il s'agit du titre le plus Black Metal de l'album de leur premier album, « Shinrabansho » 森罗万象. Dans ce morceau le chant guttural prédomine, alternant avec des passages violents et rapides à la guitare et à la batterie où se superpose une liturgie obscure en fond avant de laisser de nouveau place au guttural, sec et sombre de Dryad. 'Naraka' (奈落) est composé

d'une intro et d'une outro similaire, plus lente, où nous pouvons distinguer des bruits d'objets en métal s'entrechoquant rappelant les anneaux d'un xīzhàng 錫杖⁵⁴³, le bâton que possèdent les moines bouddhistes. Alors que le titre commence sur le mantra « Om mani padme hum », le mantra de la compassion "Naraka" 奈落 devient un cri provenant des enfers :

« Naraka, « naraka » signifie enfer en sanskrit. Il y a beaucoup de pauvres êtres qui souffrent en enfer; il y a donc un bodhisattva qui s'appelle le Roi Tibétain qui choisit qui sauver. C'est un bodhisattva vraiment important, il s'appelle Ksitigarbha. Les paroles de Naraka ne sont pas les miennes, elles viennent d'un ancien écrit. Le thème de ce morceau ce sont les gens qui souffrent de leurs propres malheurs et ceux qui tombent en enfer. »

Le titre "Naraka" 奈落 illustre ce dépouillement du démoniaque au profit d'une vision compatissante des enfers, comme si le « Roi Tibétain » portait son regard sur les enfers, et en l'observant récitait ce mantra. Pour Dryad :

« L'idée principale de Naraka c'est que dans le chaos du monde, les gens n'ont pas de compassion. Le désir morbide corrompt le cœur des gens et les fait commettre des crimes graves. Les dieux pleurent et toutes sortes de catastrophes se produisent. Les gens n'ont toujours pas de compassion. Les péchés qu'ils commettent font mourir de nombreuses personnes. »

Dryad pose un regard triste sur l'état du monde, puis sur l'enfer. Loin d'appeler au chaos, aux flammes de naraka, il dresse un constat amer de l'état de l'humanité. S'inscrivant bien plus émotionnellement dans l'introspection représentative du Depressive Suicidal Black Metal, que dans la haine et le nihilisme récurrents du Black Metal traditionnel.

Au travers de "Naraka" 奈落, Dryad décrit l'enfer des « gens qui souffrent de leurs propres malheurs », qui « n'ont toujours pas de compassion » habités par « le désir morbide » et dont les « péchés qu'ils commettent font mourir de nombreuses personnes ». Des enfers dont la « cause essentielle [de leurs existences] est la colère, la haine, le meurtre et la violence. » (Philippe Cornu, 2009 – p. 562) et qui se composent de nombreuses strates infernales où l'on retrouve : des êtres se « taillant mutuellement en pièce sur un sol brûlant » avant de renaître

543. Plus connu sous son appellation sanskrit, « khakkhara », le xīzhàng un bâton avec en son sommet des anneaux de quatre pour les Quatre Nobles Vérités, de six pour les Six pāramitā et de douze pour la chaîne de cause à effet. Il peut être aussi utilisé comme arme. On le retrouve régulièrement dans le wu xia pian et la pop culture comme dans le mangas Samurai Deeper Kyo avec le personnage d'Akari ou dans les mains d'Obito Uchiha dans Naruto.

encore et encore, là où d'autres « *sont écrasés par un marteau dans un mortier* » etc. D'autres lieux des enfers comprennent : « *le marais de cadavre putréfiés* », « *la plaine de rasoir* » ou encore « *la forêt aux feuilles en forme d'épée* ». (Philippe Cornu, 2009 – p. 563/564).

Tout comme dans le titre où le mantra de la compassion se perd dans le hurlement de l'enfer, ce chaos n'est pas une finalité, puisque naraka est « *l'une des six destinés des êtres animés qui peuplent le saṃsāra* » (Philippe Cornu, 2009 – p. 401). L'auteur explique qu'il :

« ne s'agit pas de lieux dans l'univers où vivraient des êtres mais d'états d'existence successifs conditionnés par l'ignorance et le karma subséquent, où règnent la souffrance et la frustration à des degrés plus ou moins aigus. Le saṃsāra, dont la traduction tibétaine ('khor-ba) signifie à peu près "cercle vicieux", se caractérise par une suite de renaissances au sein de différents domaines et conditions d'existence, au gré de la rétribution des actes accomplis [...]. Tant qu'en leur esprit les passions et l'ignorance n'ont pas été définitivement dissipés, les être animés ne peuvent échapper à une succession de naissances au sein du saṃsāra. En tant que que réservoir d'un nombre infini d'être animés illusionnés, le saṃsāra n'a donc ni commencement ni fin. Mais en tant que condition d'existence individuelle, il s'achève définitivement lors de la cessation des passions et de leur causes dans le continuum mental. C'est alors l'atteinte de la délivrance appelée nirvana. » (Philippe Cornu, 2009 – p. 504)

C'est cette vision, mêlant images infernales et regard compatissant qui habite ce morceau de Bliss-Illusion. Une vision qui retranscrit celle du « *Roi tibétain* », Ksitigarbha « *l'un des bodhisattva les plus importants en Chine* » (Philippe Cornu, 2009 – p. 314) et qui à « *Wuzhuo le monde des Démons* » « *choisit qui sauver* », car « *il se consacre [...] à ceux qui souffrent dans les enfers, chez lesquels il s'efforce d'alléger le fardeau du karman. Souvent considéré en Chine comme "le sauveur qui délivre des tourments des enfers", [...] il figure entouré des dix rois des enfers.* » (2009 – p. 314). Le bodhisattva est également souvent représenté avec dans sa main droite un xīzhàng 錫杖, ce qui appuie l'idée qu'il s'agirait bien des bruits des anneaux de ce bâton bouddhiste au début de "Naraka" 奈落 symbole sonore de la présence de Ksitigarbha. La présence du mantra du cœur, « Om mani padme hum » et des sonorités du xīzhàng 錫杖 sont autant d'indices qui font que le morceau évoque une autre lecture de "Naraka" 奈落. Une lecture qui n'est pas simplement Black Metal comme peut l'être celle des éléments bouddhistes présents dans Ritual Day, mais porteuse d'une « *production de « nouvelles » significations incarnées appartenant à la catégorie de l'enchantement.* ». D'autant plus que, contrairement aux exemples précédents que j'avais qualifiés

d'enchantement ténébreux, l'expérience musicale de Bliss-Illusion développe un univers personnel à la fois intrinsèquement bouddhiste et Black Metal, porteur de « lumière » à l'image de Ksitigarbha aux enfers. Autrement dit, ce n'est pas une bienveillance « morale », le bodhisattva ne fait pas preuve d'une bienveillance aveugle, pardonnant tous les pécheurs. Il cherche à être bienveillant envers ceux qui sont déjà aux enfers en train de purger leur karma, Ksitigarbha ne pardonne pas, il est compatissant et aide à sortir du « désir rouge », à se passer du « fruit du mal ».

Cette façon qu'a le bodhisattva d'habiter les enfers n'est pas sans rappeler la façon dont Dryad a vécu sa découverte du bouddhisme et du Black Metal, puis comme Ksitigarbha, il a décidé de lier au travers de Bliss-Illusion, la lumière et les ténèbres, comme la main tendue qui l'a sortie de sa « mauvaise période ». Bliss-Illusion est au Black Metal ce que Ksitigarbha est aux enfers. C'est ce qui fait de la musique de Bliss-Illusion « une technologie d'enchantement » entre la noirceur du Black Metal et la lumière de l'éveil du bouddhisme.

La musique du groupe est l'illustration quasi-idéale de ce moment qui peut engendrer l'expérience d'enchantement étudiée par Arnaud Halloy et Véronique Servais. Le groupe s'inscrit dans les caractéristiques principales de ce que les auteurs définissent comme un « enchantement », possédant les mêmes traits communs que sont : la promesse de surprise au travers de son Black Metal lumineux qui contraste fortement avec le Black Metal traditionnel, la confiance indissociable de la bienveillance bouddhiste, et pour finir la création de nouvelles significations lorsque Bliss-Illusion substitue à la noirceur et à l'esprit démoniaque du Black Metal la compassion du Bouddha et sa lumière spirituelle.

Le groupe apporte à la cosmogonie bouddhiste de nombreux éléments personnels, transposant leurs visions du monde, leurs expériences dans un contexte à la fois bouddhiste mais aussi personnel au travers du monde de Dryad. Un monde qui s'exprime par exemple lorsqu'il utilise la langue qu'il a inventée. Ces inspirations elles-mêmes tirées du bouddhisme permettent de créer un univers cohérent mais aussi surprenant tant au niveau du bouddhisme que du Black Metal. En effet, il ne s'agit pas seulement de textes tirés des écrits religieux bouddhistes comme "Naraka" 奈落 ou de réinterprétation comme avec le titre "Prajñā" 般若, mais aussi de la rencontre des deux sur "Leave·Abhassara-Deva" 離·極光淨天, où les éléments religieux tirés directement du bouddhisme côtoient leurs réinterprétations ainsi que des éléments tirés du monde intérieur de Dryad. Cette démarche créatrice permet au groupe de réenchanter le Black Metal.

S'il est question de réenchantement, c'est que dans un premier temps, le Black Metal est un genre musical propice à une forme d'enchantement. Bien que ne répondant pas à l'ensemble

des critères de l'enchantement mis en évidence par Arnaud Halloy et Véronique Servais, les dispositifs utilisés par les groupes de Black Metal (visuels, paroles, musique etc.) « *autorise[nt] une suspension temporaire de la frontière entre l'intérieur et l'extérieur* » (2002 : 181) » (2014 – p. 495).

Les entités, les groupes, viennent procurer de la haine, de l'obscurité ; mais ce déferlement de sentiments que l'on pourrait abusivement qualifier de négatifs trouve chez le spectateur une « *harmonisation [...] émotionnelle qui ressemble à une interaction très intime* ». En un mot, de par son expression négative, l'enchantement ténébreux du Black Metal produit un effet cathartique. Cet effet cathartique n'est pas nécessairement une expérience d'enchantement tel que l'entendent les auteur·e·s pour autant, faire du Black Metal une musique cathartique s'apprend, tout comme le fait de se rendre poreux à l'expérience d'enchantement. C'est ce qu'a fait Dryad, en sortant ainsi d'une mauvaise phase grâce au Black Metal et au bouddhisme, ou même Nong Yong qui trouve dans le Black Metal un moyen d'extérioriser ses mauvaises expériences ou l'histoire tragique de sa famille.

S'intéresser à l'utilisation du bouddhisme dans le Black Metal permet de saisir ce que le groupe cherche à communiquer au travers de l'un et de l'autre. Pour Bliss-Illusion il s'agit de réenchanter le Black Metal, grâce à son Post-Black Metal ; d'être cette lumière au fond des ténèbres, d'être une autre voie. Dans cette perspective, la haine du Black Metal n'est pas absolue et la bienveillance peut se trouver même dans les enfers alors que, pour Ritual Day, l'utilisation infernale du bouddhisme est un moyen de fusionner les sombres sentiments de Nong Yong avec son imaginaire Black Metal et bouddhiste. L'utilisation de figures bouddhistes permet au groupe de se réappropriier les codes du Black Metal. Ce faisant, leur Black Metal peut résonner plus facilement chez les auditeurs chinois bien plus familiers avec la religion bouddhiste qu'avec la religion chrétienne. Il ne s'agit pas juste de faire de la musique « dark cool », mais de recréer cet effet cathartique – et, pour rendre celui-ci plus saillant et donc plus facilement saisissable pour le public chinois, Nong Yong invoque les figures bouddhistes des enfers. Au contraire de Bliss-Illusion, Ritual Day ne crée pas de nouvelles significations au Black Metal mais il permet aux auditeurs chinois d'accéder plus facilement à cet enchantement ténébreux du Black Metal qui pourtant se base sur un imaginaire majoritairement occidental. Ne nous méprenons pas, l'auditeur chinois de Black Metal et de Metal en général est tout à fait capable de comprendre les enjeux des groupes de Metal, même si ces derniers ne sont pas chinois. Pour autant, les saisir demande un effort supplémentaire à l'auditeur car il doit se familiariser avec une culture, une mythologie, des enjeux sociaux-politiques qui lui sont étrangers. L'incompréhension quant aux conflits qui entourent le NSBM en Europe en est un bon exemple, une partie (minoritaire) du public

voyant dans le mouvement National Socialiste un ennemi des communistes et donc du CCP. Pour cette partie du public, le repli identitaire du NSBM est un moyen de préserver leurs identités face aux hans « *de faire des « sonorités » de la musique le porte-drapeau des combats identitaires* » (Laurent Legrain, 2014 – p. 361). Ruò Tán vivant en France depuis de nombreuses années tout en étant impliqué dans les scènes extrêmes comme celle du Black Metal en Chine comme en France résume cette situation :

« la gauche et la droite, c'est pas comme en France ou aux USA. Ici, la gauche c'est plutôt révolutionnaire, combattre le conservatisme. En Chine la gauche c'est plutôt avec les communistes, Mao et tout ça. Au début, c'est un peu les mêmes mentalités, mais maintenant c'est totalitaire. Y a des gens, après le développement qui disent sur les réseaux sociaux, qui se disent de gauche c'est qu'ils soutiennent le gouvernement. La droite c'est ceux qui sont avec une pensée plus libérale, plus démocratique. [...] Il y a une petite scène nationaliste chinoise qui adore la scène NSBM. Ils ont leurs attitudes « NS chinois » si on peut dire comme ça. Mais pour eux c'est pas contradictoire, pour eux ils trouvent des valeurs dans le NSBM qu'ils utilisent dans leurs musiques dans leurs vies. Tu le vois sur les réseaux sociaux, les posts contre les musulmans en général. Surtout que c'est un sujet très sensible en ce moment. En Chine le gouvernement est contrôlé par le peuple Han. Mais ils peuvent pas trop dire de choses sur les minorités, tu peux pas être pour ou contre, mais dans la musique tous ces sujets-là c'est underground. Il connaît pas ce qu'ils racontent. [...] Ici (en France), chaque label a une attitude très claire. Il y a des labels de droite et de gauche, pour moi c'est utilisé comme de la propagande commerciale. Comme Peste Noire en Ukraine, le mec a fait un visuel très pro, des vidéos un peu nostalgiques, il a bien réfléchi. Je supporte pas ça mais je peux comprendre Peste Noire, ce qu'il fait. Il chante la supériorité aryenne dans la rue, pour moi c'est un peu rigolo parce qu'il chante pas en France. Je pense qu'il utilise ça pour choquer comme ses morceaux Hip-Hop, on sait pas si c'est pour choquer ou si c'est un vrai choix musical. »

En Chine, la revendication d'une identité, la construction identitaire ne sont pas synonymes d'un « repli identitaire ». Revendiquer, construire son identité c'est « *un type d'attachement alternatif pouvant se substituer à celui qui mène à la revendication identitaire.* » (Laurent Legrain, 2014 – p. 361) à l'image de l'utilisation du bouddhisme qui, en participant à la construction de certaines identités, favorise l'enchantement ténébreux ou le réenchantement

du Black Metal et du Metal. J'ai pu, au travers des liens privilégiés tissés avec les membres de Bliss-Illusion, vivre ses différents mondes créés par Wang et Dryad. Voir, au travers des répétitions, des moments de vie, de partage, se dessiner sous mes yeux cette façon de « s'attacher » autrement. Un « attachement » inhérent à la vision bouddhiste de Dryad sur le monde, mais qui ne s'arrête pas aux simples sonorités utilisées ou aux thématiques traitées dans Bliss-Illusion. La religion bouddhiste, traverse chaque instant de la vie du groupe (à des degrés différents), mais structure son existence car cette existence est éminemment liée à la vision que Dryad a de Bliss-Illusion. Elle n'est pas là comme un substitue au satanisme, au paganisme ou autres « religions » occidentales présentent dans le Metal, mais bien en substance. Comme nous l'avons vu au travers de la « souffrance », cette façon de « s'attacher » autrement ne se limite pas à la façon d'utiliser le bouddhisme, elle s'étend également à celui du Metal. Ce dernier s'exprime au travers de ce détachement de Dryad vis-à-vis de la scène Metal chinoise qu'il connaît assez peu car elle ne fait pas écho à ses valeurs. Loin de s'exclure volontairement comme le fait Li Chao, Dryad et Wang se sont construit un monde qui répond et évolue, en accord avec leurs valeurs. Le monde de Bliss-Illusion est poreux, changeant et multiple, il ne se limite pas au groupe, ni au Fēng mǎ studio, ni à ses amis. Dès lors qu'un élément n'entre pas en conflit avec ces derniers il est intégré et/ou accepté et/ou utilisé, il ne cherche pas à vivre en autarcie, ils jouent avec d'autres groupes, signent sur des labels etc. pour autant ils refusent de négocier leur place en compromettant leurs valeurs et leurs mondes.

Bliss-Illusion est une autre forme de la radicalité du Black Metal. Dans un monde qui n'est plus que noirceur, continuer à répandre les ténèbres du Black Metal n'a plus de sens. Là où les flammes de l'enfer bouddhiste ne font que remplacer celle de l'enfer chrétien, Bliss-Illusion exprime leur chaleur et leur lumière.

Conclusion

Le Metal chinois, la cohabitation des Vikings et de Bouddha

*« Les nouvelles occidentales me disent de tourner à gauche
Les nouvelles chinoises me disent de tourner à droite
Il y a un abîme sur la gauche
Il y a un abîme sur la droite
Comment trouver le pont vers la vérité ? »*

Speak Chinese Or Die, ‘愿意相信谁？’, 2016⁵⁴⁴

Lors de mes premiers pas en Chine, je n’avais qu’une image très floue de ce qu’était le Metal chinois, tout comme ce que pouvait être la Chine, et même plus modestement, Pékin. Ce travail a été un cheminement, un apprentissage du Metal chinois, un questionnement aussi. Car à l’image des nombreuses ethnies et sous-ethnies qui constituent la Chine, le Metal Chinois se compose et se recompose en de nombreux sous-genres où les identités chinoises (han, mongoles, hokkienne, bouddhiste etc.) s’articulent entre elles et se mêlent à d’autres références identitaires propres à ce genre musical mondialisé. Peut-on, dès lors, parler de Metal chinois lorsque dans une même scène se côtoient identités chinoises (nationale et locales) et identités Metal ? Car se réapproprier le Metal, c’est aussi se réapproprier son imaginaire, son bagage culturel.

DE LA CONFRONTATION À LA MÉDIATION

Mon parcours au sein du Metal chinois et les analyses qui en découlent se sont faites au travers d’un regard mêlant celui de l’anthropologie et de l’amateur (Antoine Hennion ; 2003) tout en puisant dans les concepts méthodologiques de la pleine participation (Halloy ; 2015, Favret-Saada ; 1978, Wacquant ; 1988). Bien que n’ayant jamais pensé à laisser stylo et carnet pour m’inscrire totalement dans la scène Metal chinoise, mon implication sur le terrain dépassa aisément le cadre de la recherche, notamment au travers de mon engagement personnel et professionnel pour Bliss-Illusion. Tombé sous le charme de leur musique j’ai

544. Morceau extrait du premier album éponyme du groupe. Le morceau « 愿意相信谁 ? » (en pinyin : Yuànyì xiāngxìn shéi?) peut se traduire par « Qui aimeriez-vous croire ? ».

voulu les aider à porter leur musique à l'ouest, les aidant à signer sur un label français, puis en créant et gérant leurs réseaux sociaux occidentaux. Puis quelques mois après cela, Dryad m'a demandé si je pouvais faire de même pour son projet solo, Tassi. Je l'ai donc également porté en occident mais sous une forme différente, avec une nouvelle direction artistique pour la différencier de celle faite par son label en Chine.

En échangeant constamment avec Dryad et Wang, nos relations ont dépassé le cadre de ce travail, faisant de Bliss-Illusion une partie de ma vie quotidienne.

Cette proximité avec le terrain, cet engagement personnel et professionnel m'a permis de réellement saisir le Metal chinois, de ne plus être perçu comme un « étranger » qui fait un travail sur quelque chose « d'exotique ». Ce changement dans la vision des acteurs s'est exprimé au travers de deux événements qui rendent compte de l'importance de s'intégrer pleinement à son terrain surtout lorsque celui-ci porte sur une passion qui guide chaque instant de la vie de ses acteurs. En premier lieu, la non-rencontre avec le créateur du label Dying Art Productions qui avait refusé catégoriquement ma demande d'entretien puis est revenu vers moi après avoir vu une conversation amical avec Li Chao sur WeChat. Puis l'échange avec un membre d'Ancestor où il a fallu que je montre ma connaissance de la scène Metal chinoise pour qu'il légitimise ma remarque bien que je ne sois pas chinois.

Bien que nous ne nous soyons pas attardés sur le rôle des réseaux et médias sociaux dans la structuration de la scène chinoise, nous avons pris en considération des événements et des messages publiés sur ces derniers. Ces événements bien que numériques font partie intégrante du terrain, pour Monique Selim le numérique « *innervé l'ensemble de la quotidienneté des acteurs dans leur intimité autant que dans leurs différentes sphères d'insertion collective.* » (2012 – p. 2). Elle continue en expliquant que : « *Le numérique habite le réel autant que l'imaginaire et contribue à la production de nouvelles réalités* » (2012 – p. 2/3). D'autant plus que ces deux événements se sont passés sur WeChat, et si nos réseaux sociaux habitent notre réel, cela est d'autant plus vrai pour WeChat qui est pour Yuwen Zhang « *un service indispensable, à la fois structurel et structurant* » (2020 – p. 10) qui « *s'inspire de l'entourage réel, qu'il reproduit et prolonge* » (2020 – p. 11). Ne pas prendre en compte les événements qui se déroulent sur les réseaux sociaux c'est ce couper d'une partie de son terrain et de ses réalités, soulignant de ce fait l'importance de l'application dans le réseau social (numérique et « réel ») des metalleux chinois. Pour s'inscrire pleinement dans le Metal chinois et sa scène il ne suffit donc pas d'aller en concert, de faire des entretiens avec les différents acteurs.

L'intégration des médias sociaux comme matériel anthropologique fait écho à l'analyse des formes d'organisations sociales d'Howard S. Becker (1982) où l'œuvre en elle-même n'était pas le centre de sa recherche. Sa lecture des mondes de l'art m'a fait également

prendre conscience que le Metal ne s'arrêtait pas à certains lieux (salles de concerts, disquaires) et qu'il se construisait aussi au travers des médias sociaux et qu'il fallait également s'impliquer dans ces derniers. Il est indéniable que des éléments extraits des réseaux sociaux ne possèdent par la même portée anthropologique qu'un entretien, pour autant ils peuvent se révéler riches en matériel ethnographique. Ce fut par exemple le cas avec celui d'Andrew Lee sur le racisme anti-asiatique et plus particulièrement chinois dans la culture Metal. Il y a également eu ceux d'Askhan de Nine Treasures lorsqu'il a annoncé avoir commencé à suivre le chemin du bouddhisme ou lorsqu'il rendait hommage à Nature de Tengger Cavalry. Puis le dernier éloquent post de Nature lui-même sur la page Facebook de Tengger Cavalry avant sa disparition. Tous ces billets numériques sont autant d'instantanés ethnographiques qui existent au sein des médias sociaux.

Le terrain ne s'arrête jamais vraiment. Le temps passé sur mon terrain, m'a permis de m'inscrire complètement dans la scène Metal chinoise, mais c'est le temps passé à échanger sur les réseaux qui m'a permis de garder contact avec celui-ci malgré la distance, et ainsi de m'y inscrire durablement. Pour Monique Selim la présence du numérique dans la relation entre l'anthropologue et son terrain est à double tranchant puisque « *l'anthropologue ne peut prétendre à une distance substantielle avec les groupes sur lesquels il se propose de porter le regard sur la toile et qui eux-mêmes peuvent l'observer. Il en devient même obligatoirement un membre pour en comprendre les règles de fonctionnement interne et les modes de communication institués.* » (2012 – p. 6). Autrement dit, la prise en compte et l'utilisation de l'outil numérique est indispensable à la compréhension du terrain dans lequel l'anthropologue s'inscrit, d'autant plus lorsque ce même terrain utilise quotidiennement le numérique. Toutefois, cette proximité interroge sur la place du chercheur, l'auteure souligne le fait que cette « *nouvelle condition entièrement partagée avec les acteurs ciblés n'est pas identifiable avec les anciens modes d'immersion* » (2012 – p. 6). En cela, les apports de la « *pleine-participation* » (Halloy ; 2015, Favret-Saada ; 1978, Wacquant ; 1988) (tel que l'importance de contextualiser la place du chercheur), à notre méthodologie nous ont permis d'intégrer pleinement ces éléments à notre travail sans chercher à créer une « *barrière illusoire* » (Monique Selim ; 2012) avec la facette numérique du terrain.

Ainsi les liens tissés entre les différents temps passés en Chine, n'ont pas été coupés et ont sans doute (et c'est là une hypothèse) participé au fait de ne pas avoir été perçus comme juste une personne de passage. Cependant, ces coupures m'ont fait manquer certains concerts propices à l'ethnographie. J'ai pu tout de même assister à de grands événements comme le Sirius Fest, le 330 Metal festival ou le Metal Music Fest qui permettent souvent aux groupes d'exprimer dans des conditions idéales leur identité musicale. À *contrario*, lors de ces

évènements de grandes ampleurs, l'importance de ces derniers va de paire avec une préparation et une anticipation élevée pour chaque prestation (temps sur scène, lumière, son, balances⁵⁴⁵ plus longues etc.) ; il n'y a alors que peu de chance pour qu'un groupe sorte « des clous » imposés par cette préparation en amont, et que l'on assiste à des moments « hors-normes ». Des moments qui comme nous l'avons vu sont propices à l'observation de « choix décisifs » (Howard S. Becker ; 1988) réfléchis de la part des groupes. Ils nous permettent ainsi d'assister à des variations de l'expression de l'identité des groupes et ainsi de discriminer les éléments récurrents et/ou variables qui la composent. Pour observer ces variations il faut se tourner vers des concerts plus *underground*, sujets à de nombreuses négociations et enjeux (politiques, identitaires, sociaux etc.). L'identité d'un groupe n'est pas immuable, le cas des « concerts chaotiques » nous a permis de saisir les changements qui s'opèrent à chaque concerts au travers de ces « choix décisifs ».

Car là où le concert « hors-norme » reste garant de l'identité du groupe, le « concert chaotique » lui se définit principalement par une succession de « choix décisifs » non-voulus aux conséquences directes pouvant nuire à l'identité du groupe.

Ces « choix décisifs » concernent en premier lieux les dispositifs (Foucault ; 1994, Aganben ; 2007) mis en place par les groupes pour « sous-tendre » leur identité, à être garants de celle-ci, car il faut choisir ceux qui seront le plus efficaces à transmettre cette identité et les concepts (idéologiques, musicaux) exprimés par celle-ci. Ils permettent d'articuler la vision du groupe sur leur identité et la réception par le public de cette même identité, autrement dit ils font partie des « médiations » (Antoine Hennion ; 2007) qui permettent de transmettre le plus précisément possible la réalité forgée par les groupes. Le concept d'« evil », mobilisé de façon récurrente par les acteurs de la scène Metal – plus particulièrement Black Metal – résonne comme étant un dispositif permettant la médiation. Son utilisation permet de mobiliser un imaginaire spécifique (groupes, imagerie, musique, histoire etc.) de faire le lien entre la construction de l'histoire mondialisée du Metal et celle plus locale/nationale du Metal chinois. Notre analyse des dispositifs nous a permis de « rétablir la nécessaire continuité de l'analyse » (Antoine Hennion, 2007 – p.32) entre les acteurs-clés de la scène Metal chinoises, qu'ils soient musiciens, organisateurs, gérants de label, chroniqueurs, managers ou encore graphistes ils font parti de cette « longue série de personnages-clés, aux rôles complémentaires et concurrents [...] qui nous présentent la musique » (2007 – p.32). Mettre en exergue ces médiations permet « de circuler sans solution de continuité des humains aux choses, en passant par des sujets ou des objets », il s'agit dans ces conditions de : « moins s'intéresser aux réalités installées qu'à l'installation des réalités » (2007 – p.32). Le rapport

545. Les balances sont faites avant les prestations des groupes. Il s'agit pour l'ingénieur du son ou la personne qui s'occupe du son du concert de régler les différents niveaux sonores des musiciens présents sur scène.

entre les acteurs de la scène chinoise avec le Metal mondialisé, se dessine alors plus clairement, bien moins autarcique que le laisse penser certains discours. Ils sont constituant d'un ensemble de dispositifs intrinsèques à la construction de l'identité du Metal chinois.

La confrontation entre entretiens et observations nous a permis de saisir l'importance du terme « evil » et des enjeux que revêt son application pour les différents acteurs, car ce dernier est tout à la fois un sentiment dégagé par un groupe, un idéal, une image, un imaginaire, des valeurs. Cette confrontation nécessaire est révélatrice des caractéristiques qui composent l'identité du Metal chinois mais aussi des différences inhérentes à chaque acteur. L'utilisation du bouddhisme est saillante puisque nous le retrouvons : blasphémé chez Enmity, nihiliste pour Zuriaake, chinois chez Bliss-Illusion, démoniaque avec Ritual Day ou encore fantastique dans les récits de Tassi. Mais cette confrontation ne se limite pas aux entretiens *versus* observations, la confrontation peut se faire en plusieurs temps, une fois celle entre le discours et le terrain assimilée, d'autres caractéristiques, plus clandestines (Goffman ; 1968, Hebdige ; 1979) se dessinent. C'est par exemple le cas au travers de l'utilisation des figures bouddhistes chez JaJaTao qui deviennent porteuses de contestations politiques. Pour autant Antoine Hennion souligne le fait que les artistes ne sont pas nécessairement compris mais également que cela n'est en rien une fatalité. Là où certains se jouent de cette incompréhension comme JaJaTao au travers des doubles-sens, d'autres comme Bloodfire ne souhaitent tout simplement pas fixer un sens, une interprétation. Il refuse tout simplement d'expliquer les paroles et la mise en scène de Zuriaake.

La scène Metal chinoise ne se limite pas à être une médiation entre culture occidentale et chinoise. Les acteurs, interrogent autant la culture Metal que la culture chinoise, et de fait la façon dont faire du Metal chinois et du Metal en Chine. Cette même scène ne se limite pas non plus à ses seuls acteurs. Face à l'instabilité de l'objet musical (Antoine Hennion ; 2007) il a été fait le choix, – et c'est là une limite de ce travail – dès le début de ce limiter aux acteurs, sur le modèle proposé par Howard S. Becker dans *Les Mondes de l'art*. Nous avons par conséquent posé notre regard sur ceux « *dont les activités sont nécessaire à la production des œuvres bien particulières que ce monde-là (et d'autres éventuellement) définit comme de l'art.* » (1988 – p. 58). Pour autant ils ne sont pas les seuls composants de la scène Metal chinoise, puisque le public est une partie intégrante de la scène Metal chinoise et mériterait dans un travail futur d'être pleinement abordé. L'œuvre musicale est certes instable mais elle est destinée à être écoutée, pour Antoine Hennion elle est médiation. Elle capture au travers de ses dispositifs les auditeurs (2007), le public. Suivre un groupe sur un temps long comme Bliss-Illusion serait également une piste de recherche à suivre. Cela permettrait d'appréhender différemment la mise en place de ces médiations. Que cela soit au travers de la mise en place

de dispositifs scéniques, de leur adaptabilité mais aussi de la réception du public, qui n'a tenu qu'une place infime au travers de la perspective de ce travail bien que vecteur de cette identité chinoise et Metal.

LE METAL CHINOIS, UN PONT ENTRE LES IMAGINAIRES

Décentrer son regard des groupes de Metal n'utilisant et/ou n'abordant que des thèmes « chinois » nous a permis de saisir comment se construisait le Metal en Chine, tant au niveau de l'identité chinoise que Metal. En effet, bien que l'approche semble de prime abord évidente lorsque l'on aborde le Metal et l'identité chinoise, les groupes de Metal aux thèmes et/ou instruments chinois ne sont pas majoritaires et, quand bien même, il ne sont pas les seuls groupes à construire l'identité du Metal chinois. Des groupes comme Twilight Blooming – qui pratique un Pagan Folk Metal sombre aux sonorités vikings – soulèvent d'autres enjeux sur la construction du Metal chinois et de sa scène, liés à l'identité mondialisée du Metal où l'identité chinoise – et même asiatique – reste minoritaire et/ou limitée à sa facette « exotique ». L'utilisation d'éléments chinois issus de l'histoire contemporaine du pays comme le fait JaJaTao est un moyen de se démarquer de l'utilisation de l'imaginaire musical et visuel chinois pre-maoïste. JaJaTao, en maniant ainsi culture chinoise moderne et instrumentation traditionnelle, marque la continuité de l'histoire chinoise, de sa musique. Elle peut se développer sans forcément puiser dans les temps antiques et mythiques. Le Metal se retrouve réapproprié tout autant au travers de l'intégration d'éléments parfois anciens, mythiques ou modernes tirés de la culture nationale et/ou locale, qu'au travers de sa forme la plus traditionnelle. Le public Metal chinois s'identifie dans ces groupes qui parlent autant de Vikings, de Celtes, de guerriers médiévaux que de Satan ; lors de mes nombreux échanges au sein de la scène Metal chinoise je n'ai rencontré aucun auditeur qui n'écoutait *que* du Metal chinois, qu'il soit musicien, acteur ou auditeur. Bien qu'ils s'identifient en tant qu'amateurs de Metal, intégrés à cette culture mondialisée, qu'il y ait unanimité sur le fait qu'ils fassent tous partie – à des degrés et des implications variables – de la culture Metal et surtout de certaines sous-cultures (Black Metal, Heavy Metal, Drone, Folk Metal etc.), l'appartenance à une scène nationale voire locale et discutée par certains acteurs. Les raisons de cette dissension sont diverses : pour Yang Yu, il n'existe pas de scène Metal chinoise car les groupes et les différents acteurs ne sont pas organisés, structurés entre eux, alors que pour Li Chao elle n'existe pas car le Metal chinois est encore trop balbutiant, il n'existe pas encore en tant que Metal chinois. Cependant, pour Shun et Jing, ainsi que Wu Zakk ou encore Mr. Zhang, la scène bien qu'éclatée, existe. J'aurais tendance à donner raison à ces derniers car, bien que ce que souligne Yang Yu soit incontestable – Mr. Zhang le reconnaît d'ailleurs

tout à fait – le fait que la scène ne soit pas une entité unie et unique, ressemblant plus à un conglomérat constitué d'une multitude d'acteurs et de réseaux de sociabilités, n'empêche pas une scène d'exister et d'être pensée en tant que scène. L'existence de la scène et de l'identité du Metal chinois se fait par le biais de références locales communes. Les acteurs se retrouvent par exemple sur l'importance de Tang Dynasty dans les débuts de celle-ci, ou encore de Voodoo Kungfu comme pionnier du Metal extrême mais aussi dans l'intégration d'éléments issus de minorités culturelles chinoises (mongoles principalement). Puis, sur le rôle de Nine Treasures ainsi que Tengger Cavalry pour la renommée internationale du Folk Metal mongol issu du territoire chinois. Certaines figures sont aussi intrinsèquement liées à l'histoire et à la construction du Metal chinois et de sa scène. Si celle de Li Nan se confond avec Voodoo Kungfu et celle de Nature avec Tengger Cavalry (car il s'agit de projet solo), celle de Li Chao en revanche a marqué les débuts et l'évolution du Metal extrême en Chine. À la fois pionnier et pariât du Black Metal chinois, estimé et décrié pour son changement de style, il est, à l'instar de Tang Dynasty toujours cité comme l'un des piliers du Metal chinois. Li Chao tout comme Tang Dynasty ont posé une vision du Metal chinois qui a été suivie puis remise en question pour créer d'autres façons de pratiquer un Metal chinois, mais dans un même temps, certains ont continué de suivre les pas de Tang Dynasty et de Li Chao. Si ces derniers ont été pris comme exemple c'est qu'ils symbolisent au mieux à la fois l'existence de références locales communes aux acteurs de la scène Metal chinoise mais aussi à la construction de l'identité singulière du Metal chinois profondément ancrée dans son territoire. Un ancrage qui fait notamment dire à Yang Yu que le Metal chinois est fait par et pour les chinois. Bien que minoritaire, le Metal chinois s'exporte, et Zuriaake en est le principale représentant. Se faisant il devient une référence, le symbole d'un Metal chinois évoluant, mouvant, mais qui surtout continue de s'écrire. Les pionniers ont laissé place (volontairement ou non) à de nouvelles références fédératrices comme Zuriaake, Tengger Cavalry ou Nine Treasures qui sont tout autant porteuses de l'histoire que de nouvelles significations. L'existence d'un Metal spécifique, qu'il soit chinois, norvégien, suédois ou encore français tient à l'existence d'une scène à la fois locale et nationale. Il n'est pas impératif qu'il y ait une cohérence, ou une organisation commune – pour répondre par exemple aux enjeux auxquels vont se confronter les groupes (organisation de concerts, promotion, productions etc.) – ni d'avoir une homogénéisation de l'identité de la scène pour que celle-ci existe. Nous pouvons parler d'un Metal spécifique dès lors qu'il existe des acteurs, et que ceux-ci de façon plus ou moins volontaire vont au travers de leurs actions (groupes, concerts, labels etc...) créer une scène et ainsi commencer à écrire son histoire. Histoire qui posera les fondations de cette même scène en créant une relation de réciprocité et de complémentarité entre scène et histoire. Ces bases historiques locales puis nationales permettront aux auditeurs comme aux acteurs de se référer

à des bases communes, comme les quelques grands noms récurrents (Tang Dynasty, Ritual Day, Voodoo Kungfu etc.) qui symbolisent l'histoire de cette scène, et du Metal spécifique qui s'y développe. L'importance des spécificités du Metal chinois, varie. Elles peuvent être partagées ou non, pensent être partagées, mais au final, leurs impacts sur le Metal résident dans le fait que ces spécificités sont pensées avant tout comme des caractéristiques chinoises. Cela se passera en plusieurs temps, en débutant au niveau local, puis national lorsque les différentes scènes locales vont commencer à communiquer au travers des concerts, des productions etc. Des groupes forment une scène et des scènes naissent des groupes qui, si ils arrivent à s'inscrire au niveau local et national vont devenir des références, pour autant cela ne suffit pas à créer un Metal spécifique. Il faut, en plus, d'une manière ou d'une autre affirmer cette ancrage (Capdeville-Zeng ; 2001, Hebdige ; 1979, Tze Chu ; 2012). Il peut s'exprimer au travers d'éléments culturels (musique, paroles, visuel) comme Tang Dynasty, Bliss-Illusion, Black Kirin et/ou au travers de l'histoire locale/nationale en étant pionniers dans l'expression d'un (sous) genre de Metal. C'est par exemple le cas de Li Chao qui en plus d'avoir été un des précurseurs du Black Metal en Chine (avec Ritual Day et Ululate) a cherché à créer et exprimer une esthétique « chinoise extrême » avec Enmity. Pour autant, être l'instigateur d'un style (avec ou non des éléments locaux et/ou nationaux) n'implique pas d'office de s'inscrire dans la scène et de participer à la construction d'un Metal chinois, c'est ce que nous montre le cas du Death Metal chinois. S'il a été autant question de Black Metal – bien que conflictuel – et du Folk Metal c'est que ces styles après s'être inscrits localement ont réussi dans un second temps à créer une forme de dynamique et de continuité. *A contrario*, à la même période les premiers groupes de Death Metal eux n'ont pas su s'implanter – en cause de nombreuses séparations de groupes et de trop rares sorties en CD et concerts. Il faudra attendre l'arrivée de groupes de Death Metal mélodique avec à leur tête Frosty Eve ou des groupes de Death Metal / Metalcore et/ou Deathcore pour que le Death Metal commence à se développer sur le territoire chinois. Il est donc indispensable pour qu'une scène donne naissance à un Metal spécifique que les acteurs entreprennent de la développer, de l'agrandir. Nous pouvons ainsi saisir l'importance de formations comme Zuriaake qui de par leur notoriété vont permettre de fédérer et d'inspirer des auditeurs, qui deviendront peut-être de futurs acteurs.

Certes, comme le soulignent certains discours, les groupes ne sont pas forcément liés, les acteurs non plus, ils ne s'organisent pas entre eux, pourtant, ils participent pleinement à la création d'un Metal chinois, en répondent aux enjeux qui sous-tendent son émergence. Et bien qu'ils ne soient pas structurés, il y a des liens entre les groupes, les associations, les labels qui mènent à des collaborations plus au moins pérennes. Ils n'ignorent pas l'existence des différents réseaux et acteurs qui construisent la scène et qui s'influencent mutuellement –

à l'image de la présence de Li Chao qui, après avoir façonné l'histoire du Black Metal chinois, a été exclu symboliquement de la scène car son discours et sa présence remettaient en question la conception d'une partie de celle-ci. Une partie seulement, car certains acteurs ont été respectueux et ont intégré ses critiques, comme Ruò Tán qui y répond au travers de l'interconnectivité des scènes locales (Metal Extrême, Expérimentale, Noise) et internationales en faisant le lien entre la Chine, la France et Taïwan principalement.

À l'image du territoire chinois, il existe une pluralité des identités chinoises au sein du Metal chinois. Nous avons vu, tout au long de ce travail que les réponses à ces problématiques identitaires sont aussi diverses que radicales. Pour y répondre, les acteurs et les groupes se basent sur des concepts, l'histoire mondialisée du Metal, mais aussi la vision par le prisme de leur histoire locale. Autrement dit, ils confrontent le Metal (son histoire, ses concepts, ses archétypes musicaux etc.) à la Chine et à leur expérience quotidienne du Metal et de leur pays. L'utilisation du terme et du concept de « evil », la façon dont il est appréhendé est représentatif de cela. Li Chao voit dans la notion de « evil » l'expression, « l'essence » même du Black Metal occidental comme un but à atteindre pour le Black Metal chinois, alors que pour Dryad les groupes « evil » sont des groupes parmi tant d'autres dans le paysage sonore du Black Metal. Pour Li Chao, qui a bien plus côtoyé le Black Metal occidental et le « True Black Metal », ainsi que ses musiciens, être « evil » est intrinsèque au Black Metal, le Black Metal se doit d'être « evil » pour être Black Metal, si non ce n'est que du « Metal mignon », selon l'expression utilisée par Li Chao, comme le sont les groupes de Metal chinois. Pour le créateur d'Enmity et Zaliva-D, les groupes chinois copient la forme sans comprendre le fond. La compréhension de Dryad est différente, il reconnaît aisément et écoute des groupes « evil » car c'est une émotion avant tout, le Black Metal doit retranscrire une émotion, forte, extrême et l'amour, la lumière, la paix sont des émotions qu'il pousse avec Bliss-Illusion dans ses extrêmes notamment en les confrontant à l'« obscurité suprême » du Black Metal. L'expérience quotidienne du Black Metal de Dryad est bercée par le bouddhisme alors que celle de Li Chao est guidée par cette quête de l'expression la plus intense du « evil ».

Les groupes chinois se basent donc autant sur la musique que sur le bagage culturel véhiculé par les différents styles de Metal pour exprimer leur identité « chinoise ». À l'instar de Laurent Legrain (2014) j'ai pu observer et constater une utilisation des sonorités des minorités ethniques à des fins de repli identitaire, un repli favorisé par l'existence du National Socialiste Black Metal. S'il a peu été question de ce sous-genre du Black Metal, c'est que la question du repli identitaire reste minoritaire et peu considérée par les groupes, même au sein de ceux issus d'ethnies non-han ou utilisant des sonorités issues de minorités ethniques

comme Voodoo Kungfu. Bien que perçu par certains acteurs comme quelque chose de « folklorique » venant d'occident, le NSBM est vu par une partie de la scène Black Metal comme un moyen de lutter contre la domination culturelle han. Cette façon d'appréhender le NSBM vient du fait que les hans sont affiliés au PCC, – la majorité des dirigeants du pays sont issus de cette ethnie – au « communisme »⁵⁴⁶ qui était l'ennemi des nazis. Le NSBM devient une réponse facile à cette domination culturelle han/communiste car le style puise sa construction idéologique dans les ennemis historiques des « communistes ». Pour une partie des acteurs de la scène Metal, comme Mr. Zhang, le NSBM chinois est tellement minoritaire qu'il n'y a pas lieu de s'inquiéter, il n'y voit qu'une fascination pour quelque chose d'à la fois extrême et « folklorique ». Bien que majoritaire, cette vision n'est pas partagée par l'ensemble de la scène chinoise, à l'instar de Li Chao qui comprend les enjeux politiques que cela soulève en Occident mais ne s'en inquiète pas pour la Chine. En revanche, Ruò Tán pose un regard inquiet sur le futur du Metal et surtout du Black Metal chinois si le NSBM chinois venait à se développer.

Il ne s'agit pas d'une fatalité, car nous avons vu au travers de ce travail qu'identité ne signifie pas nécessairement repli identitaire dans le Metal chinois. De nombreux groupes réussissent à « attacher » (Laurent Legrain ; 2014) leurs identités locales, nationales, religieuses au Metal ou encore à exprimer leur identité Metal parmi ces différentes identités, sans conflit.

INTERPRÉTATION ET RÉAPPROPRIATION

Le concept de réappropriation a été ces dernières années instrumentalisé, utilisé par les cultures dominantes pour asseoir leur puissance sociale et politique (Amar ; 2015, Ho ; 2018, Legrain ; 2014) sur les sous-cultures. Or, la réappropriation et la réinterprétation de la culture dominante par les sous-cultures (Legrain ; 2014, Hebdige ; 1979, Mèmeteau ; 2019) est un procédé quasi-obligatoire pour toute sous-culture qui souhaite se rendre visible mais aussi toucher une plus large audience pour se démarquer de cette même culture dominante. C'est le cas pour Nine Treasures qui, en pratiquant un Folk Metal mongol, se retrouve à être un sujet d'étude pour des écoles de musique, ou Bliss-Illusion qui a été invité par un musée pour faire une démonstration de leur utilisation des flûtes et des thèmes bouddhistes dans une musique contemporaine. Cette réinterprétation et cette réappropriation du Metal est intrinsèque à la 546. Des groupes de Punk (comme SMZB), sont régulièrement censurés car mettant en avant les contradictions du Parti Communiste Chinois et de la doctrine communiste. Bien que plus rares dans le Metal, des groupes comme Voodoo Kungfu s'inscrivent autant dans les luttes sociales que l'on pourrait qualifier de « gauche » que la lutte contre le gouvernement chinois.

construction du Metal chinois et de sa scène. Nous retrouvons ce besoin d'interprétation depuis les *dakou* (打口), – ces cassettes destinées à la destruction qui venaient des invendus des grandes maisons de disques Rock et/ou Metal – car, comme l'expliquait Nature de Tengger Cavalry et Bloodfire, l'accès au Metal pour le public chinois se faisait de façon partielle. Les auditeurs chinois de Metal n'avaient donc que ce que les labels les plus importants produisaient et ne vendaient pas entièrement, autrement dit des groupes déjà renommés, limitant l'accès au Metal à sa facette la plus *mainstream*. Une facette que Mr. Zhang qualifie également d'incomplète : les informations autour des groupes n'étaient pas facilement accessibles, laissant ainsi une place importante à l'interprétation des bribes d'informations qui leur parvenaient, puis de la musique. La réappropriation du Metal par les auditeurs chinois s'est faite dès cette instant, car ils devaient composer et créer du sens avec ces bribes d'informations et de musique.

Nous pouvons voir dans cette nébuleuse Metal du début du style en Chine une des raisons de l'importance d'un groupe comme Tang Dynasty ainsi que de son statut culte au sein de la scène chinoise et chez les auditeurs. Le groupe propose dès les années 1990 avec « A Dream Return to Tang Dynasty » 梦回唐朝 un album mêlant Heavy Metal et musique traditionnelle han. L'identité chinoise et Metal du groupe est efficace, dans le sens d'un style perceptible et identifiable dès les premières notes, les deux musiques se fondant l'une dans l'autre pour offrir une atmosphère épique chinoise qui puise autant dans les codes musicaux, esthétiques du Metal que dans ceux de la culture antique chinoise. La stabilité, la cohérence stylistique de Tang Dynasty ainsi que sa qualité de production et musicale dans une scène balbutiante aux informations anarchiques explique en partie l'impact important qu'a eu le premier album du groupe sur la scène Metal chinoise⁵⁴⁷. Ces éléments vont faire que les premiers contacts avec le Metal chinois de nombreux metalleux se feront au travers de la musique de Tang Dynasty et particulièrement « A Dream Return to Tang Dynasty » 梦回唐朝. La facilité d'accès du groupe ainsi que son Heavy Metal sinisé a fait qu'il est devenu une pierre angulaire de la construction de l'identité du Metal chinois, créant un modèle qui influencera jusqu'à la création du B:East Festival et de sa compilation. La réappropriation du Heavy Metal et de

547. Dans le même ordre d'idée, j'ai été très étonné de l'importance qu'avait le groupe Nirvana pour certaines personnes dans la scène Rock mais aussi (dans une moindre mesure) Metal chinoise. Bien évidemment il s'agit d'un groupe mondialement reconnu, qui a eu un certain impact dans la scène Rock indépendante des années 1990 mais au sein de mon cercle social Metal français j'avais l'impression qu'une fois passé à une musique plus extrême Nirvana aurait été délaissé. Mais j'ai appris au cours d'une discussion avec Wu Zakk que le premier livre « Rock » (pour parler de façon très large) traduit et disponible en Chine était une biographie du groupe Nirvana. J'ai donc compris que si ce groupe était bien plus présent chez mes amis en Chine qu'en France, c'était bien parce que ce livre a été une des premières et rares références Rock construite, cohérente et sourcée dans le pays.

l'histoire chinoise de Tang Dynasty deviendra un modèle, un modèle qui va ensuite être remis en question, puis dépassé par une partie des acteurs mais aussi perpétué. Si le premier album a atteint un statut quasi-intouchable au sein de la scène Metal chinoise, il est tout de même vu par Yang Yu comme une œuvre calibrée pour le territoire chinois, tout en reconnaissant son efficacité à mêler Metal et musique chinoise han. Ruò Tán qui aime le premier album reste plus dubitatif face à l'évolution du groupe après le second album « Epic » 演義 sorti en 1998. L'aura culte de « A Dream Return to Tang Dynasty » 梦回唐朝 ne semble pas avoir dépassé l'album, le groupe bien qu'effectivement culte est considéré comme tel au travers de ce premier opus et non pas pour l'entièreté de leur parcours musical. En revanche, Tang Dynasty, tout autant que ce premier album a été la première pierre à la scène chinoise et au Metal en Chine, tout comme le Metal chinois de par cette accessibilité tant musicale que médiatique. Pour la première fois il y avait un groupe qui faisait sens et qui proposait une musique dans laquelle il n'y avait pas besoin de chercher ce sens.

Ce sens, aussi saisissable soit-il, s'est fait au travers du prisme de la culture antique chinoise et du cinéma, du wu xia pian principalement ; ils ont substitué aux figures occidentales (chevaliers médiévaux, Vikings etc.) du Metal l'équivalent le plus proche en Chine, les chevaliers errants (Cynthia P. Wong ; 2011) ces maîtres du sabre qui ont forgé leur mythe lors de la période des Royaumes combattants. Mais une réappropriation ne passe pas nécessairement par l'ajout d'éléments locaux/nationaux singuliers, elle peut également s'exprimer dans l'utilisation d'un élément culturel « autre » hors de son contexte culturel d'émergence comme c'est le cas avec Twillight Blooming qui éveille les légendes nordiques en Chine. Autrement dit, Black Panther (Hei Bao, 黑豹) qui pratiquait un Glam Rock teinté de Heavy Metal, en chantant simplement en chinois, participait à la réappropriation du Metal au même titre qu'un groupe de Folk Metal chinois, ou d'un groupe de Black Metal chanté en anglais, qui aborderait Satan. En inscrivant ainsi un Metal non-sinisé dans la scène chinoise, ils s'inscrivent dans la mondialisation du Metal. Autrement dit, en exprimant un imaginaire normé, c'est-à-dire un imaginaire correspondant à l'imaginaire dominant dans le Metal et dans ces différents sous genres, au sein de leur scène, ils développent une scène à la fois singulière mais aussi pleinement intégrée à cet ensemble culturel.

Dans le développement de la scène chinoise, l'identité nationale reste évidemment un enjeu pour de nombreux groupes : c'est par exemple le cas de Black Kirin qui utilise l'imaginaire culturel, historique et musical han, l'ethnie majoritaire en Chine. Cependant, au niveau mondial, cette identité han devient minoritaire dans l'imaginaire Metal, bien plus coutumier des châteaux forts, de Satan, des Vikings et autres chevaliers. La visibilité de la culture han est donc minoritaire au sein de ce Metal mondialisé, là où a contrario Nine Treasures, issus d'une minorité-ethnique chinoise, a une portée plus vaste à l'international,

jouant dans des festivals importants comme le Wacken Open Air ou le Metal Days. L'« exotisme » de Nine Treasures au sein de la culture dominante Metal permet au groupe de faire reconnaître la musique et par extension l'ethnie mongole à cette même culture dominante comme étant différente de la culture chinoise han. Jouer avec cette recherche d'« exotisme » du public occidental n'est pas sans conséquences, tant au niveau international que national. Certains groupes souhaitant s'exporter en Occident privilégient l'apport de sonorités folkloriques chinoises, comme Vengeful Spectre. Le projet, connu en Occident pour avoir mélangé au Black Metal de la musique GuFeng, – style qui cherche à imiter une musique « chinoise » ancienne – n'a que peu de succès sur le territoire chinois. L'inverse est également vrai pour des groupes de Black Metal chinois sans élément folklorique, à l'instar d'Evilthorn pionnier du Black Metal rendu culte par la présence de Li Chao au chant ou de façon plus anecdotique avec le *one-man band* Mother Darkness 母暗, culte pour une partie de la scène Black Metal chinoise et pratiquement inconnu en occident⁵⁴⁸ ou même d'Evilthorn. Ce fossé entre la réalité des enjeux (sociaux, politiques, identitaires, ethniques etc.) du Metal chinois et les attentes d'un public occidental majoritairement demandeur d'« exotisme » chinois et non pas de Metal chinois (ou même plus généralement non-occidental) interroge.

Derrière ce succès, nous pouvons questionner la réception de son message, car lors de l'arrivée de The HU et avant sa disparition, Nature de Tengger Cavalry a souligné un effet de cette nouvelle fascination d'une partie du public occidental pour ce groupe. Pour lui, elle a occulté son combat, celui mené pour la reconnaissance de la culture mongole, un combat mené au travers du Metal, au travers de Tengger Cavalry mais aussi des groupes qui l'avaient rejoint dans sa lutte. Nous avons vu que le succès de The HU était en partie dû à ce travail fourni par Nature et Nine Treasures⁵⁴⁹, pour autant, suffit-il à expliquer l'explosion de The HU ? Car l'arrivée de ce groupe ne semble pas avoir eu une grande répercussion dans la scène Metal mongole chinoise ou même chinoise. Nine Treasures est toujours considéré comme le plus grand représentant du Folk Metal mongol et Tengger Cavalry, loué par Nine Treasures pour le travail effectué par Nature pour la reconnaissance de leur culture, est toujours présent

548. Je me suis rendu compte de cet état de fait vis-à-vis de ce *one-man band* lors de l'écriture de cette conclusion. Un ami sur Wechat a partagé une capture d'écran provenant de Taobao d'un exemplaire de « One Hundred Years of Emptiness » 百年虚空) vendu autour des 50€ alors qu'il se trouve à moins de 10€ sur le site de revente Discogs.

549. S'il est surtout question de Nature (Tengger Cavalry) et Nine Treasures, lorsque l'on aborde les groupes mongoles c'est qu'il s'agit des formations qui ont un impact visible au sein de la culture Metal mondiale (c'est le cas aussi d'Hanggai mais dans un registre plus Punk Rock). Avant l'arrivée de The HU il s'agissait des groupes les plus récurrents dans les articles des plus importants magazines et/ou webzine lors qu'il est question de Metal mongol. Pour autant il ne faut garder à l'esprit que c'est bien Voodoo Kungfu qui est pionnier dans l'utilisation de sonorités mongoles dans le Metal et que Ego Fall reste un reprenant du Metal mongol en Chine mais à la portée internationale moindre.

même après sa mort. Si l'arrivée de The HU sur la scène internationale a voilé la présence de ces groupes c'est que celui-ci semble répondre plus facilement à l'image que s'est construite le public Metal occidental de ce qu'est la culture mongole.

Que l'identité nationale et/ou locale des groupes chinois réponde ou non à cette recherche d'exotisme, ils participent à intégrer une image autre, différente du paradigme occidental. L'« exotisme » de l'identité « chinoise » devient un moyen pour certains groupes de se faire connaître hors de Chine. Ces groupes utilisent dans leur musique une identité sonore et visuelle principalement han, c'est-à-dire l'identité ethnique confondue avec l'identité « chinoise » (Sabine Trebinjac ; 2000). Ils limitent ainsi au maximum le risque d'une rupture entre leur musique et l'imaginaire occidental de la Chine. De ce fait, un Metal chinois han s'inscrira plus aisément dans l'imaginaire et les attentes des auditeurs occidentaux, contrairement à un Metal chinois non-han, utilisant des éléments de minorité ethnique et qui chercherait à s'extraire de l'hégémonie culturelle han. Si Nine Treasures et Tengger Cavalry ont eu un succès plus important que les groupes de Metal han c'est grâce à l'important travail de sensibilisation effectué par Nature lorsqu'il était aux États-Unis. La recherche d'exotisme a certes servi à faire entendre plus facilement la voix de Nature dans les médias spécialisés, mais nous avons pu constater qu'elle a aussi participé à sa stéréotypisation. Comme le souligne Andrew Lee, il n'y a qu'un pas entre « exotisme » et « racisme ». Tout comme Li Nan de Voodoo Kungfu, il cherche à lutter contre le racisme au travers du Metal : Andrew Lee avec Ripped to Shreds, inspiré de l'imagerie chinoise antique mais dans un style purement Death Metal Old-School (et sans éléments « chinois »), et Li Nan avec Voodoo Kungfu et son Metal Extrême qui puise dans de nombreuses ethnies chinoises, montrant ainsi la diversité culturelle et ethnique de la Chine.

L'ensemble de ces éléments nous fait dire qu'il existe un Metal chinois et, bien que possédant une identité plurielle, il est constituant de celui-ci et ce, au travers de la réappropriation d'éléments culturels tirés de deux cultures hégémoniques : occidentale et han. À cela, une partie des groupes a investi cette expression musicale du Metal chinois avec des éléments tirés de leur ethnie, porteurs eux aussi d'enjeux (identitaires, politiques, sociaux etc...) spécifiques. Il serait illusoire de voir le Metal chinois comme une entité harmonieuse, à l'identité uniforme, comme une scène unique, unifiée à l'image de la NWOBHM que prend comme modèle Yang Yu.

Le Metal chinois n'est pas aisément saisissable, bien que Pékin en soit l'épicentre et fasse converger entre ses rues, ses murs, ses immeubles, ses hutongs les groupes chinois de tout le territoire et ceux au-delà de ses frontières⁵⁵⁰. Les enjeux que nous avons abordés tout

550. Peu de temps avant sa mort, Nature qui vivait aux États-Unis, était en tournage pour un clip à Pékin ; nous

au long de ce travail et qui sous-tendent l'identité du Metal chinois ne se limitent pas à la Chine. S'ajoute à la mondialisation du Metal, celle des acteurs de la scène chinoise, à l'image de Nature, Li Nan ou Ruò Tán la scène Metal chinoise ne se limite plus aux frontières du pays. Pour autant, si la mondialisation de ces derniers est évidente de par leur lieu de résidence, les acteurs nationaux s'inscrivent également dans cette mondialisation notamment au travers des groupes qu'ils écoutent – lesquels constituent leur culture Metal – qui ne sont jamais exclusivement chinois. En exportant leur Metal, le Metal chinois – qu'il sonne « chinois » ou non – , ils exportent aussi son bagage culturel et le rende accessible. Le cas singulier d'Andrew Lee est éloquent quand à cette mondialisation du Metal chinois et de ses enjeux. Ce dernier, bien que descendant de taïwanais immigrés aux USA, n'est pas né, ne s'est pas construit ni à Taïwan, ni en Chine, pourtant au travers de Ripped to Shreds il s'est inscrit dans les scènes de celles-ci⁵⁵¹ et dans leurs enjeux identitaires et politiques. En refusant de se conformer à ce que le public occidental attend d'un groupe « chinois » / « asiatique » Andrew Lee lutte directement sur la perception hors de l'Asie de la scène sino-taïwanaise et le racisme latent qui l'accompagne dans le milieu Metal.

Nous pourrions, à ce stade considérer le Metal chinois comme un interstice de liberté entre deux puissances culturelles (han et occidentale) mais il n'est qu'un murmure qui ne cherche pas toujours à se détacher de ces blocs culturels, se jouant parfois de ceux-ci, négociant, les instrumentalisant ou simplement faisant avec... Pour autant, nous avons constaté que certains de ces murmures arrivaient, quelquefois, à se faire entendre bien loin de leurs terres.

devions nous y retrouver, mais il est parti avant mon retour à Pékin. Li Nan de Voodoo Kungfu se produit également régulièrement à Pékin, bien que vivant à Los Angeles.

551. En sortant son album en Chine via le label chinois PolyWater Productions, puis en faisant appel à l'artiste chinois Guang Yang – artiste qui a travaillé avec Ritual Day, Black Kirin, Screaming Savior ou encore Zuriaake – pour l'*artwork* de son second album « Demon Scriptures » 魔經 puis pour son troisième opus « Jubian » 劇變. Il a également monté un *line-up* taïwanais pour sa tournée sur l'île, et sorti un *split* avec le groupe taïwanais de Grindcore / Death Metal, Brain Corrosion avec sur l'*artwork* des Jiangshi 僵尸, une sorte de zombie très populaire dans l'imaginaire et la culture pop asiatique.

INDEX DES ILLUSTRATIONS

Page de garde. – Réalisée par Ruò Tán l'inscription en chinois traditionnel « 中國金屬 » signifie Musique Metal chinoise. *p. 7*

Figure 1. – Ruò Tán en concert à Pékin en 2016. *p.24*

Figure 2. – Pochette de « A Dream Returns to Tang Dynasty », Tang Dynasty (1991). *p.64*

Figure 3. – Pochette de « Romantic Knight », Tang Dynasty (2008). *p.64*

Figure 4. – Artwork de « Shadow of the Ancestor », Overload (2011). *p.72*

Figure 5. – Pochette de « Life Is an Adventure », Overload (2002). *p.72*

Figure 6. – Photo de Li Chao pour Enmity en 2005. *p.105*

Figure 7. – Photo de Li Chao en concert pour Zaliva-D, Pékin, 2017. *p.106*

Figure 8. – Pochette de l'EP de Ritual Day, « Yamantaka Madness » (2016) reprenant la figure de Yamāntaka. *p.149*

Figure 9. – Affiche du 330 Metal Music Festival de 2018 à Pékin. *p.208*

Figure 10. – Artwork de « Shinrabansho », Bliss-Illusion (2018). *p.216*

Figure 11. – Photo promotionnelle de LaiSee. *p.220*

Figure 12. – Artwork de « General Triumphant », Dream Spirit (2017). *p.248*

Figure 13. – La statue de Eddie au centre du 666 Rock Shop à Pékin en 2018. Photo de Jeroth. *p.264*

Figure 14. – Bureau du 666 Rock Shop de Pékin qui sert aussi de caisse. On y voit un t-shirt d'Exclosicum et une affiche de TumourBoy. Photo par Jeroth en 2018. *p.265*

Figure 15. – Asura, frontman d'Hellfire armé de sa jian. *p.268*

Figure 16. – Artwork de « Past / Evil », Ibex Moon (2019). *p.308*

Figure 17. – Illustration du pêcheur solitaire de Zuriaake, avec le nom du groupe en chinois. *p.347*

Figure 18. – Zuriaake en concert lors du Sirius Festival de Pékin, 2018. Par Éléna Perré. *p.348*

Figure 19. – Pochette de « Spirit of Mongolia », Ego Fall (2008). *p.363*

Figure 20. – Pochette de la version réenregistrée de « Blood Sacrifice Shaman » (2015). *p.363*

Figure 21. – Pochette de l'édition occidentale du vinyle de l'album éponyme de Speak Chinese Or Die (2016). *p.385*

Figure 22. – Pochette de « Kind Of Triumph » (2020) de JaJaTao représentant Guanyin. *p.389*

Figure 23. – Pochette de « Battle Of Grace », Punisher (2015). *p.395*

- Figure 24. – Représentation de Mahākāla tiré d'un thangka de Shadbhuja Mahākāla. Tibet, XVIIe/XVIIIe siècle. *p.409*
- Figure 25. – Photo promotionnelle pour Voodoo Kungfu de Li Nan portant son masque et sa tenue reprenant la figure de Mahākāla, 2018. *p.410*
- Figure 26. – Photo promotionnelle d'HolyArrow en tenues de guerre hokkienne avec le premier line-up studio du groupe, 2020. *p.413*
- Figure 27. – Emblème du Kuomintang. *p.415*
- Figure 28. – Li Nan, 2018. Photo tirée du Facebook de Voodoo Kungfu. *p.421*
- Figure 29. – Dos de Li Nan, 2019. Photo tirée du Facebook de Voodoo Kungfu. *p.422*
- Figure 30. – Aperçu du visage de démon tatoué sur le crâne de Li Nan. Photo tirée du Facebook de Voodoo Kungfu, 2016. *p.422*
- Figure 31. – Entrée principale du Feng ma studio. *p.441*
- Figure 32. – Dryad au 330 Metal Music Festival à Pékin, 2021. Photo par 浊术. *p.467*
- Figure 33. – Logo de Ritual Day avec le même effet de branchage que sur les *corpse paint*. *p.485*
- Figure 34. – Nong Yong de Ritual Day. Photo promotionnelle, 2019. *p.486*
- Figure 35. – Photo promotionnelle de Wang maquillé du lotus pour Bliss-Illusion. *p.489*
- Figure 36. – Photo de Li Que en concert, 2021. Par 我. *p.496*

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES⁵⁵²

- ADORNO, Theodor W, 1958. *Philosophie de la nouvelle musique* (traduit de l'allemand par Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg), Saint-Amand (Cher), tel Gallimard, p. 224, 1962.
- AGAMBEN, Giorgio, 2007. *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* (traduit par Martin Rueff), Paris, Rivages poche / Petite Bibliothèque, 50 p.
- AIM Coraline, 2018. *Red Flag : Une histoire du rock chinois*, La Roque d'Anthéron, France. Le Mot et le Reste, 266 p.
- ALLISON Anne, « La culture populaire japonaise et l'imaginaire global », *Critique internationale*, 2008/1 (n° 38), p. 19-35. DOI : 10.3917/cii.038.0019. URL : <https://www.cairn.info/revue-critique-internationale-2008-1-page-19.htm>
- AMAR Nathanel, « Scream for Life – Usages politiques de la culture en Chine : échanges et résistance au sein de communauté alternatives. Le cas des punks et des cinéastes indépendants. », Thèse de doctorat en Science politique, spécialité Asie CERI, sous la direction de M. Jean-Philippe Béja, Paris, Institut d'Études Politiques de Paris, 2015, 447 p.
- « Censure et autocensure : pratiques et stratégies de la scène musicale chinoise », Perspectives chinoises [En ligne], 2020-2 | 2020, mis en ligne le 01 juin 2021. URL : <http://journals.openedition.org/perspectiveschinoises/11097>
 - 2022. *Scream for Life – L'invention d'une contre-culture punk en Chine populaire*, Rennes, France, Presses Universitaires de Rennes, Collection « Essais », 414 p.
- BAPTANDIER Brigitte, « En guise d'introduction : Chine et anthropologie », *Ateliers*[En ligne], 24 | 2001, mis en ligne le 12 mai 2015. URL : <http://ateliers.revues.org/8714> ; DOI : 10.4000/ateliers.8714
- BERGER Harris M. «Aspects du death metal», Volume ! [En ligne], 5 : 2 | 2006, mis en ligne le 15 septembre 2009. URL : <http://volume.revues.org/468>
- BONNERAVE, Jocelyn, « Pour une écologie musicale », *L'Homme* [En ligne], 181 | janvier-mars 2007, mis en ligne le 29 janvier 2007. URL : <http://lhomme.revues.org/2957>
- BOURDIEU Pierre, 1992. *Les règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*, Roto, Éditions du Seuil, p. 568, rééd 2015

552. Et dans une moindre mesure cinématographiques.

- BOURSEILLER Christophe, PENOT-LACASSAGNE (dir), 2013. *Contre-Cultures !*. Lassay-les-Châteaux. CNRS Éditions, 320 p.
- BRANCA-ROSOFF Sonia, « Normes et genres de discours. Le cas des émissions de libre antenne sur les radios jeunes », *Langage et société*, 2007/1 (n° 119), p. 111-128. DOI : 10.3917/lis.119.0111. URL : <https://www.cairn.info/revue-langage-et-societe-2007-1-page-111.htm>
- BUCHY Armand, 2011. *Bathory : The Root of the Darkness and Evil*. Rosières en Haye, Camion Blanc, 567 p.
- CANAGUIER, Mathieu, réal. A l'est de l'Enfer – East of Hell : Le Black Metal à Java Est [DVD]. Doc net films, 2013. 1 DVD. vidéo DVD, 45 min.
- CAPDEVILLE-ZENG Catherine, 2001. *Rites et Rock à Pékin : Tradition et modernité de la musique rock dans la société chinoise*, Bonchamp-Lès-Laval, Les Indes Savantes, 352 p.
- « Musique et hiérarchie sociale en Chine contemporaine », *L'ethnographie*, 2 | 2020, mis en ligne le 16 janvier 2020. URL : <https://revues.mshparisnord.fr/ethnographie/index.php?id=403>
- CLAVEYROLAS Mathieu, 2003. *Quand le temple prend vie : Atmosphère et dévotion à Bénarès*, Paris. CNRS Éditions. 416 p. (Monde Indien : Science sociale 15e – 20e siècle)
- CHENG, Anne 1997. *Histoire de la pensée chinoise*, Lonrai. Éditions du Seuil. 706 p. rééd 2014.
- CHENG, François 1977. *L'écriture poétique chinoise, suivi d'une anthologie des poèmes des T'ang*, Paris, Éditions du Seuil. 268 p.
- CORBIN, Alain 1986. *Le miasme et la jonquille : L'odorat et l'imaginaire social aux XVIIIe et XIXe siècles*, Paris, Flammarion, 425 p. rééd 2000.
- CORNU, Philippe 2001. *Dictionnaire encyclopédique du bouddhisme*, Paris, Éditions du Seuil. 971 p. rééd revue et augmentée 2006.
- CORRAL Jeremy 2019. *Japanoise – Extrémismes & entropie*, Vilnius, Lituanie, Les Presses du Réel, 360 p.
- CORTEN André, «Un religieux immanent et transnational», *Archives de sciences sociales des religions* [En ligne], 133 | janvier – mars 2006, mis en ligne le 03 mai 2009. URL : <http://assr.revues.org/3339> ; DOI : 10.4000/assr.3339
- DOMINICY Marc, 2011. *Poétique de l'évocation*. Paris, France, Classique Garnier, Collection Théorie de la Littérature, 404 p.
- ESCAL Françoise (dir.) et NICOLAS François (dir.), 2000. *Le concert : Enjeux, fonctions, modalité*. Condé-sur-Noireau. Harmattan, Série Musique et champ social, 256 p.

- FAVRET-SAADA, Jeanne 1978. *Les mots, la mort, les sorts*, Paris, Éditions Gallimard, Bibliothèque des Science Humaines, 336 p.
- FLOUX Pierre, SCHINZ Olivier. «Engager son propre goût», entretien autour de la sociologie pragmatique d'Antoine Hennion, ethnographies.org, Numéro 3 – avril 2003 [En ligne]. <http://www.ethnographie.org/2003/Floux,Schinz.html>
- FOUCAULT Michel, 1994, *Dits et écrits I. 1954 – 1975*, Malesherbes, Quarto Gallimard, p. 1708, rééd 2001.
- FUSULIER Bernard « Le concept d'ethos », Recherches sociologiques et anthropologiques [En ligne], 42-1 | 2011, mis en ligne le 29 septembre 2011. URL : <http://journals.openedition.org/rsa/661> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rsa.661>
- GERNET Jacques, 2006. *Le monde chinois tome 3. l'époque contemporaine XXe siècle*. Paris. Pocket, Édition Armand Colin, 192 p.
- GHASARIAN Christian (dir), 2002. *De l'ethnographie à l'anthropologie réflexive, Nouveaux terrains, nouvelles pratiques, nouveaux enjeux*. Malesherbes, France, Armand Colin. 249 p.
- GOFFMAN Erving, 1968, *Asile : études sur la condition sociale des malades mentaux*, Lonrai, Les éditions de Minuit, 450p. rééd 2010.
- GRANET Marcel, 1968. *La pensée chinoise*, Paris, Albin Michel, 574 p. rééd 1999.
- HALLOY Arnaud, « Le style musical. De l'esthétique au politique dans les cultes afro-brésiliens. (Premières pistes) ». – 2015 (Article pas encore publié)
 – 2015, *Divinités incarnées : L'apprentissage de la possession dans un culte afro-brésilien*, Paris, France, Editions Pétra, 412 p.
 – « Pierre Smith's mind traps: The origin and ramifications of a theory of ritual efficacy. Anthropological Theory », SAGE Publications, 2015, 15 (3), pp.358 - 374. [ff10.1177/1463499615594559](https://doi.org/10.1177/1463499615594559). [ffhal-01797240](https://doi.org/10.1177/1463499615594559)
- HALLOY Arnaud et SERVAIS Véronique, « Enchanting Gods and Dolphins: A Cross-Cultural Analysis of Uncanny Encounters », ETHOS, 2014/Vol. 42, Issue 4, p. 479–504. DOI: [10.1111/etho.12065](https://doi.org/10.1111/etho.12065)
- HARTMANN Andreas, réal. My Buddha is Punk [VOD]. 2015, 68 minutes.
- HEBDIGE Dick, 1979. *Sous-culture : Le sens du Style*, (traduit de l'anglais [États-Unis] par Marc Saint-Upéry). Mesnil-sur-l'Estrée, Zones, Éditions La Découverte, 2008. 156 p.
- HEMLINGER Aurélie, 2012. *Pan Jumbie : Mémoire sociale et musicale dans les steelbands (Trinidad et Tobago)*, Nanterre. Société d'ethnologie. 224 p. (De la société Française d'Ethnomusicologie)
- HENNION Antoine, « Une sociologie des attachements. D'une sociologie de la culture à une pragmatique de l'amateur », *Sociétés*, vol. no 85, no. 3, 2004, pp. 9-24.

- 2007. *La Passion Musicale*, Paris, France, Métailié, Collection Science Humaines, 400 p.
 - « Réflexivités. L'activité de l'amateur », *Réseaux* 2009/1 (n° 153), p. 55-78. DOI 10.3917/res.153.0055
- HO Wai-Chung, 2018. *Culture, Music Education, and the Chinese Dream in Mainland China*, Demand, Germany : Springer Verlag, Singapore, Collection Cultural Studies and Transdisciplinary in Education. 264 p.
- IWABUCHI Koichi, « Au-delà du « Cool Japan », la globalisation culturelle... », *Critique internationale*, 2008/1 (n° 38), p. 37-53. DOI : 10.3917/cii.038.0037. URL : <https://www.cairn.info/revue-critique-internationale-2008-1-page-37.html>
- LAUWAERT Françoise, 2015. *Puissance et pouvoir de l'écriture chinoise*. Bruxelles, Belgique : Académie Royale de Belgique, Collection L'académie en poche. 149 p.
- LEGRAIN Laurent, « Le tunnel sous l'histoire », *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines* [En ligne], 40 | 2009, mis en ligne le 28 décembre 2009, consulté le 05 octobre 2017. URL : <http://emscat.revues.org/1498> ; DOI : 10.4000/emscat.1498
- «L'art de se faire surprendre», *Techniques & Culture* [En ligne], 52-53 | 2009, mis en ligne le 29 juillet 2010. URL : <http://tc.revues.org/4814>
 - 2014. *Chanter, s'attacher et transmettre chez les Darhad de Mongolie*, Paris, France, Nord-Asie 4, Collection Nord-Asie, Supplément à *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines*. 400p.
 - «Être dans la musique», *Recherches sociologiques et anthropologiques* [En ligne], 40-1 | 2009, mis en ligne le 10 février 2011. URL : <http://rsa.revues.org/291> ; DOI : 10.4000/rsa.291
- LENOIR Frédéric, 2011. *La rencontre du bouddhisme et de l'occident*. Paris, France, Albin Michel, Collection Spiritualités vivantes. 420 p.
- LÉVI-STRAUSS Claude, 1966. *Du Miel aux Cendres*. Paris, France, Plon. 460 p. rééd 2009
- LEZE Samuel, « Olivier Leservoisier, ed., Terrains ethnographiques et hiérarchies sociales. Retour réflexif sur la situation d'enquête », *L'Homme* [En ligne], 183 | juillet-septembre 2007, mis en ligne le 28 juin 2007, consulté le 23 mai 2017. URL : <http://lhomme.revues.org/9651>
- LORTAT-JACOB Bernard et ROVSING OLSEN Miriam, « Musique, anthropologie : la conjonction nécessaire », *L'Homme* [En ligne], 171-172 | juillet-décembre 2004, mis en ligne le 25 décembre 2004. URL : <http://lhomme.revues.org/1266>
- MAGNANI Eliana et RUSSO Daniel, « Histoire de l'art et anthropologie, 3. Exégèse textuelle, exégèse visuelle. », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre* |

- BUCEMA [En ligne], Histoire de l'art & Anthropologie, mis en ligne le 22 octobre 2009. URL : <http://journals.openedition.org/cem/11323>
- MARTIN Frédéric, 2009. *Eunolie : Légendes du Black Metal*. Clamecy, France, Editions MF. 298 p.
- MARRES Thierry (dir), 2008. *Mondialisation et identité. Les débats autour de l'occidentalisation et de l'orientalisation (19^e - 21^e siècles)*, Louvain-la-Neuve, Belgique, Academia Bruylant, Collection Rencontre Orient – Occident. 214 p.
- MARTINEZ GARCIA Silvia, «La Production de genres : analyses depuis les périphéries du heavy metal», Volumes ! [En ligne], 5 : 2 | 2006, mis en ligne le 15 septembre 2009. URL : <http://volume.revues.org/51442>
- MAUSS Marcel. « La démonologie et la magie en Chine ». Article paru dans la revue « *L'Année sociologique* », (Paris), n°11, 1910, pp. 227-233.
- MASPERO Henri, 1997. *Le taoïsme et les religions chinoises* Paris, France, Gallimard, 672 p.
- MEISSER Werner, « Réflexions sur la quête d'une identité culturelle et nationale en Chine », *Perspectives chinoises* [En ligne], 97 | septembre-décembre 2006, mis en ligne le 01 décembre 2009. URL : <http://journals.openedition.org/perspectiveschinoises/1076>
- MÈMETEAU Richard, 2019. *Pop culture : Réflexions sur les industries du rêve et l'invention des identités*, Paris, La Découverte poche. 318 p.
- MIN Anchee, DUO Duo, LANDSBERGER Stefan R., 2011. *Chinese Propaganda Posters*, Texte traduit par Catherine Henry, Nancy (captions and essay by Duo Duo), Annie Berthold, Angers (essays by Anchee Min and Stefan R. Landsberger) Köln, Allemagne, Taschen p. 322
- MOMBELET Alexis, FERRAND Laure, « Musiques rock et metal : regards et perspectives des sciences humaines et sociales », *Sociétés* 2012/3 (n°117), p. 5-13. DOI10.3917/soc.117.0005
- MOREL Sylvie, « Se défaire du savoir savant. Réflexions autour d'un engagement ethnographique avec les ambulanciers », *Genèses*, 2018/3 (n° 112), p. 140-153. DOI : 10.3917/gen.112.0140. URL : <https://www.cairn.info/revue-geneses-2018-3-page-140.htm>
- OHMÉ Alexandre, réal. Gawang Sarili [En Ligne]. 2016, 76:06 minutes. Mis en ligne le 28 janvier 2016. URL : <https://youtu.be/NIo4FTlwa80>
- PECQUEUX Anthony, « Prendre les apparences au pied de la lettre », *Ambiances* [En ligne], Comptes-rendus, mis en ligne le 13 novembre 2014, consulté le 22 mai 2017. URL : <http://ambiances.revues.org/475>
- PEIRCE Charles S. 2017. *Écrits sur le signe. Textes rassemblés, traduits et commentés par*

- Gérard Deledalle*, Lonrai, France, Éditions du Seuil, Collection Essais. 350 p.
- PERREY Beate 2000. « Le Concert : Enjeux, fonctions, modalités », ESCAL Françoise et RAIBAUD Yves « Comment la musique vient-elle au territoire ? », *Volume !* [En ligne], 5 : 2 | 2006, mis en ligne le 15 septembre 2009, consulté le 06 octobre 2017. URL : <http://volume.revues.org/586>
- R. DAMASIO, Antonio 2005. *Spinoza avait raison : Joie et tristesse, le cerveau des émotions*, (traduit par Odile Jacob) Paris, Odile Jacob poches. 384 p.
- REVEL Jacques (dir), 1996. *Jeux d'échelles : La micro-analyse à l'expérience*. Lonrai, Gallimard / Le Seuil, Collection Hautes Études. 256 p.
- ROUGET, Gilbert 1980. *La musique et la transe*, Paris, Gallimard, 1980, p. 629, rééd revue et augmentée 1990.
- RUHLMANN Sandrine et GARDELLE Linda, « Les dessus et les dessous du lait. Sociologie et politique du lait et de ses dérivés en Mongolie », *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines* [En ligne], 43-44 | 2013, mis en ligne le 20 septembre 2013. URL : <http://journals.openedition.org/emscat/1974> ; DOI : 10.4000/emscat.1974
- S.BECKER, Howard 1982, *Les Mondes de l'art* (traduit par Jean Bouniort), Malesherbes, Flammarion, p.384, rééd 2010.
- 1985, *Outsiders : Études de sociologie de la déviance* (traduit par J.-P Briand et J.-M Chapoulie), Saint-Amand-Montrond (Cher), A.-M. Métailié, p. 252, rééd 2008.
- SCHAFER, R. Murray, 1979, *Le Paysage Sonore / Toute L'Histoire De Notre Environnement Sonore À Travers Les Ages* (traduit par Sylvette Gleize), Paris, France, J.C. Lattes, 388 p.
- SELIM Monique, 2012. « La production numérique du réel, perspectives anthropologiques », *Variations. Revue internationale de théorie critique*, 16 [en ligne]. URL : https://horizon.documentation.ird.fr/exl-doc/pleins_textes/divers17-08/010070628.pdf
- SPERBER Dan 1974. *Le symbolisme en général*, Alençon, Hermann éditeurs des sciences et des arts, Collection savoir, 164 p.
- TOUCHE Marc, GUIBERT Gérôme et HEIN Fabien, « Metal. Une culture de la transgression sonore », *Volume !* [En ligne], 5 : 2 | 2006, mis en ligne le 15 septembre 2009. URL : <http://volume.revues.org/539>
- TRAÏNI Christophe, 2008. *La musique en colère*, Paris, Presses de Sciences-po, collection Contester, 128 p.
- TREBINJAC Sabine, 2000. *Le pouvoir en chantant Tome I : L'art de fabriquer une musique chinoise*, Nanterre, Société d'ethnologie, 414 p.

- TZE CHU Meng, « Qu'est-ce qu'une culture locale ? La pratique et l'expression du black metal à Taïwan », Volume ! [En ligne], 5 : 2 | 2006, mis en ligne le 15 septembre 2009. URL : <http://volume.revues.org/48516>
- « L'ontologie de l'identité métalleuse face à la mondialisation – généalogie imaginaire, réseau solidaire », Thèse de doctorat en Musique, Histoire et Société, sous la direction d'Antoine Hennion, Paris, École des hautes études en sciences sociales, 2012, 285 p.
- VEYNE Paul, 1971. *Comment on écrit l'histoire*. Paris, Éditions du Seuil, 449 p. (Histoire) rééd 1996 texte intégral.
- WACQUANT Loïc, 1988. *Corps et âme : Carnet ethnographique d'un apprenti boxeur*. Marseille, Agone Editions 286 p. rééd 2002 revue et augmentée.
- WALLACH Jeremy (dir), 2011. *Metal Rules The Globe : Heavy Metal Music Around The World*. New York, USA, Duke University Press 384 p.
- WANG Jing, 2021. *Half Sound, Half Philosophie : Aesthetics, Politics, and History of China's Sound Art*. Bloomsbury Academic, Collection Sound Studies, Chennai, India, 222 p.
- WERNER Meissner, « Réflexions sur la quête d'une identité culturelle et nationale en Chine », *Perspectives chinoises* [En ligne], 97 | septembre-décembre 2006, mis en ligne le 01 décembre 2009. URL : <http://perspectiveschinoises.revues.org/1076>
- YANG, CHAN Jenny, LIZHI Xu, 2015. *La machine est ton seigneur et ton maître. Analyses, enquêtes et témoignages sur la vie des ouvriers des usines chinoises de Foxconn*. Texte établi et traduit de l'anglais par Celia Izoard, Marseille, Agone Editions, coll. « Cent mille signes » 114 p.
- ZHANG Yuwen, « Wechat, média à tout faire », *Effeillage*, 2020/1 (N° 9), p. 10-14. DOI : 10.3917/eff.009.0010. URL : <https://www.cairn.info/revue-effeuillage-2020-1-page-10.htm>

RÉFÉRENCES DISCOGRAPHIQUES⁵⁵³

- AEK GWI, 2017. *Hideous Dreams*. Chine, GoatowaRex, 34:54 min.
- ALAKSANA, 2018. *Alaksana*. Chine, Infected Blood Records, 37:39 min.
- BAI SHUI, 2009. *YuLai*. Chine, Midnight-Productions, 69:49 min.
- BE PERSECUTED, 2009. *End Leaving*. Allemagne, No Colours Records, 35:37 min.
- 2011. *I-I*. Italie, Duskstone, 47:45 min.
- BLACK KIRIN, 2015. *National Trauma*. Chine, Auto-production, 61:18 min.
- 2016. *National Trauma*. Chine, Auto-production, 61:18 min. Rééd version anglaise.
 - 2017. *Nanking Massacre*. Chine, Pest Productions, 37:29 min.
 - 2018. *Nanking Massacre*. Chine, Dienysian Records, 44:33 min. Rééd version anglaise.
- BLACK REAPER, 2012. *Flames of Sitra Ahra*. Chine, Pest Productions, 32:00 min.
- 2018. *Celestial Descension*. Chine Pest Productions, 55:40 min.
- BLISS-ILLUSION, 2018. *Shinrabansho*. Chine. Infected Blood Records, 59:09 min
- 2019. *Shinrabansho*. France, Anesthetize Records. Rééd, 44:55 min.
 - 2020. *Leave Abhassara Deva*. USA, Tear Water Records. 31:35 min. Rééd.
- BLOODY WOODS, 2016. *The Lament*. Chine, Pest Productions. 35:59 min.
- CHARMCHARMCHU, 2016. *Majestic Brewing Order*. Hong Kong, Auto-production, 26:27 min.
- CHOCK MA, 2014. *Dharma Bums*. Hong Kong, Auto-production, 39:59 min.
- CHTHONIC, 2005. *Seediq Bale*. Taiwan, TRA Music, music543.com, 43:35 min.
- 2009. *Mirror Of Retribution*. Taiwan, Uloud Music, 46:13 min.
 - 2011. *Takasago Army*. Taiwan, Ciong Zo, 40:37 min.
 - 2013. *Bù-Tik*. Taiwan, Ciong Zo, 54:52 min.

553. Il ne s'agit pas d'une liste exhaustive des albums de Metal sortis en Chine mais de ceux qui ont été écoutés au moins une fois pour les besoins de ce travail. Nous avons vu au travers de celui-ci que le Metal chinois n'était pas une entité hermétique, sont donc répertoriés des albums de Rock, d'Ambient, de Punk, venant également de Taïwan, de Corée-du-Sud et ayant eu une influence, une importance lors de la construction de notre réflexion. Il a été fait le choix de ne pas y inclure les albums des artistes considérés comme « cultes » dans l'histoire du Metal, car bien qu'abordés leur influence sur les groupes chinois et indirectement la scène chinoise, n'est pas l'objet d'album précis. Pour autant, lorsque qu'un album en particulier a été évoqué il a été précisé en note en bas de page ce qui permet de ne pas alourdir cette discographie déjà conséquente.

- 2018. *Battlefields Of Asura*. Taiwan, Ciong Zo, 39:56 min.
- CUI JIAN, 1999. *Rock'n'Roll For The New Long March*. Chine, China International Broadcast Audiovisual Press, 45:08 min.
- DARK FOUNT, 2007. *A Sapless Leave Withering In The Night Fog*. Chine, Pest Production, 42:28 min.
- DEEP MOUNTAINS, 2010. *Deep Mountains*. Chine, Pest Productions, 44:17 min.
 - 2014. *Lake of Solace*. Chine, Pest Productions, 43:35 min.
 - 2014. *Changtu Island*. Chine, Mort Productions, 19:26 min.
 - 2016. *Enchanted by the Blooming Echo*. Chine, Mort Productions, 49:30 min.
 - 2017. *Land of Bloody Fog*. Chine, Totemism Productions, 98:53 min.
- DEMOGORGON, 2016. *Dilemma. Revenge. Snow.*. Chine Pest Productions, 25:03 min.
- DIE FROM SORROW, 2016. *Lord of the Alien Seas*. Chine, Totemism Productions, 28:50 min.
- DOPAMINE, 2010. *Dopamine*. Angleterre, Under The Dark Soil, 14:29 min.
- DREAM SPIRIT, 2014. *Mountains And Rivers*. Chine, Auto-production, 46:01 min.
 - 2017. *General Triumphant*. Chine, Totemism Productions, 44:23 min.
 - 2019. *Warriors Of Heaven's Descend*. Chine, Metal Havok, 15:18 min.
 - 2021. *AD-1279*. Chine, Modern Sky, 48:09 min.
- DRESSED TO KILL, 2019. *Midnight Impulsion*. Chine, AreaDeath Productions, 37:23 min.
- EPHEMERALITY, 2017. *Ephemerality*. Chine, Infected Blood Records, 26:21 min.
- EGO FALL, 2008. *Spirit Of Mongolia*. Chine, Mort Productions, 38:00 min.
 - 2010. *Inner M*. Chine, Mort Productions, 39:49 min.
 - 2013. *Duguilang*. Chine, Auto-production, 40:15 min.
- EMPYLVVER, 2006. *Wood Woud Would*. Chine, Dying Empylver Productions. 44:35 min.
- EXPLOSICUM, *Conflict*. Chine, AreaDeath Productions, 41:01 min.
- ENMITY, 2005. *WuYuan*. Chine, Dying Art Productions, 42:19 min.
 - 2017. *Wu Yuan*. France, WV Sorcerer Productions, 42:19 min. Rééd.
- EVILTHORN, 2007. *War, Plague*. Chine, Mort Productions, 14:08 min.
- FROSTY EVE, 2007. *Dying Dreamland*. Chine, Mort Productions, 15:28 min.
 - 2009. *Polar Night*. Chine, Mort Productions, 36:24 min.
 - 2011. *Neocambrian*. Chine, Space Music, 18:01 min.
 - 2012. *Paradox Of Ridiculing*. Chine, Mort Productions, 25:43 min.
 - 2014. *Domain Of Imago*. Chine, Mort Productions, 40:27 min.
 - 2019. *Desublimation*. Chine, Mort Productions, 28:23 min.
- FROZEN MOON, 2010. *Frozen Moon*. Hong Kong, Hong Kong, 31:50 min. Rééd.
 - 2018. *Legend of East Dan*. China, Pest Productions, 22:13 min.

- 2020. *Legend of East Dan II*. China, Pest Productions, 27:31 min.
- FU XI, 2009. *In the Quiet Road*. Chine, Shang, 35:17 min.
- HADES, 2002. *Hades*. Chine, Psychedelic Lotus Order, Série Chinese Metal Classic Series, 42:33 min. rééd 2011.
- HANGGAI, 2008. *Introducing Haggai*. Zen Music, Starsing Records, 视袭音乐. 36:07 min.
- HEI BAO, 1991. *Hei Bao*. Chine, Rock Records & Tapes, Universal Music China, Starsing Records, 53:59 min. Rééd, 2010.
- HIPERSON, 2020. *Bildungsroman*. Chine, Maybe Mars. 57:16 min.
- HOLYARROW, 2016. *Oath of Allegiance*. Chine, Pest Productions, 46:03 min.
 - 2016. *The Burning Of The Three Weeds*, Infected Blood Records, Southern Force Prod, 13:38 min.
 - 2018. *Fight Back For The Fatherland*. Chine, Pest Productions, 47:20 min.
 - 2020. *Oath Of Allegiance II*. Chine, Pest Productions, 17:55 min.
- THE ILLUSION OF DAWN, 2008. *Recall The Nightmare*. Chine, Pest Productions, 35:06 min.
 - 2012. *The Illusion Of Dawn*. Chine, Pest Productions, 44:43 min.
 - 2021. *Despair*. Chine, Pest Productions, 53:09 min.
- JAJATAO, 2017. *The Rite of Spring*. Chine, JingWen Records. 64:10 min.
 - 2020. *Kind Of Triumph*. Chine, Modern Sky, 60:01 min.
- LAISEE, 2015. *Showhand*. Chine, UnderNights Records. 22:40 min.
- NATURE GANGANBAIGAL, 2015. *To Where Tengger Leads Me*. China, Dying Art Productions. 47:45 min.
- NINE TREASURES, 2012. *Arvan Ald Guulin Honshoor*. Chine, Mort Productions, 31:02 min.
 - 2013. *Nine Treasures*. Chine, Auto-production, 35:28 min.
 - 2017. *Wisdom Eyes*. Chine, Pilot Music & Tech, 38:24 min.
 - 2021. *Awakening From Dukkha*. Chine, Beijing Television Art Center Co., Ltd, 49:25 min.
- NOWER, 2018. *No We Are*. Chine, Infected Blood Records, 24:45 min.
- OBSCURE DREAM, 2016. *Blood Phoenix*. Chine, Cold Woods Productions, 15:01 min.
- OVERLOAD, 1996. *Overload*. Chine, Magic Stone Records, 63:11 min.
- PUNISHER, 2011. *Public Servants*. Chine, Dying Art Productions, 17:19 min.
 - 2015. *Battle of Grace*. Chine. Kurong Music, 46:41 min.
- PURGATORY, 2002. *Dream of Muribund*. Chine, Mort Productions, 33:19 min.
 - 2007. *Power of Evilly*. Chine, Mort Productions, 30:55 min.
- RESSURECTION 2022. *National Martyr*. Chine / France, WV Sorcerer Productions, 54:32

min. Rééd.

RIPPED TO SHREDS, 2018. *To Bury*. China, PolyWater Productions, 36:17 min.
 - 2019. *Demon Scriptures*. USA, Pulverised Records, 18:56 min.
 - 2020. *Luan*. Singapour, Pulverised Records, 35:05 min.

RITUAL DAY, 2003. *Sky Lake*. Chine, Mort Productions, 42:03 min.
 - 2016. *Yamantaka Madness*. Chine, Auto-production, 16:40 min.
 - 2017. *Devila Grantha*. Chine, Auto-production, 48:09 min.

RUÒ TÁN, 2017. *Stone*. Chine / France, WV Sorcerer Productions, 30:27 min.

RUPTURE, 2017. *Rise From The Mass Graves*. Chine / Allemagne, Southern Force Prod, Pest Productions, Eerie Hint Productions, 44:03 min.

SCATTERED PURGATORY, 2016. *Lost Ethnography of the Miscanthus Ocean*. Taiwan, Lonely God. 69:52 min.
 - 2017. *Sua-Hiam-Zun*. Pays-Bas, Guruguru Brain. 33:38 min.
 - 2018. *God Of Silver Grass*. Chine / France, WV Sorcerer Productions. 51:35 min.

SNOWSEDIM, 2017. *Anthology Of Ebony*. Chine, Infected Blood Records, 41:46 min.

SPEAK CHINESE OR DIE, 2016. *S.C.O.D.*.Europe, Attention Deficit Grindcore Disorder, 5FeetUnder Records, 20:12 min.

SONG OF CHU, 2016. *Yanhuang*. Chine, Mort Productions, 50:26 min.

SPRING AND AUTUMN, 2006. *Spring and Autumn*. Chine, RHC International Records, 51:10 min.
 - 2016. *The Last Page*. Chine, Infected Blood Records, 40:50 min.

SUFFOCATED, 2015. *Perilous Journey*. Chine, Pilot Music, 37:43 min.
 - 2020. *Infinity*. Chine, Auto-production, 27:07 min.

TANG DYNASTY, 1991. *A Dream Return to Tang Dynasty*. Chine, JingWen Records, 60:03 min. Rééd 2008.
 - 1998. *Epic*. Chine, JingWen Records. 62:47 min. Rééd 1999.
 - 2008. *Knight Of Romantic*. Chine, JingWen Records, 69:55 min.

TASSI, 2021. *Northland I*. Chine, Lifeless Memories Records, 49:15 min.
 - 2021. *Northland II*. Chine, Lifeless Memories Records, 65:55 min.
 - 2022. *Northland III*. France, Time Tombs Productions, 66:69 min.

TENGER CAVALRY, 2009. *Tenger Cavalry*. Chine, Dying Art Productions, 15:08 min.
 - 2010. *Blood Sacrifice Shaman*. Chine, Dying Art Productions, 41:35 min.
 - 2011. *Cavalry Folk*. Chine, Dying Art Productions, 91:41 min.
 - 2013. *Black Steed*. Chine, Dying Art Productions, 34:26 min.
 - 2014. *Ancient Call*. USA, Metal Hell Records, 41:51 min.
 - 2015. *Blood Sacrifice Shaman*. USA, Metal Hell Records, 36:57 min.

- 2019. *Northern Memory*. Chine, Pest Productions, 33:26 min.
- TWILIGHT BLOOMING, 2021. *Twilight Blooming*. Chine, Mort Productions, 66:52 min.
- VOODOO KUNGFU, 2008. *Voodoo Kungfu*. Chine, Beijing TV Art Center Audiovisual Press, 49:55 min.
- 2011. *Dark Age*. Chine, Auto-production, 47:11 min.
- 2019. *Celestial Burial*. USA, Auto-production, 58:29 min.
- YN GIZARM, 2013. *For The Motherwolf*. Chine, PolyWater Productions, Stress Hormones Records, 53:42 min.
- ZALIVA-D, 2015. *E.V.I.L.* Chine, Pest Productions. 41:13 min.
- 2019. *Forsaken*. Pays-Bas, Knekelhuis. 36:21 min.
- 2020. *Sky Singing (Echo Edition)*. Chine / France, WV Sorcerer Productions. 73:46 min.
- ZURIAAKE, 2007. *Afterimage of Autumn*. Chine, Pest Productions, 55:01 min.
- 2012. *Winter Mirage*. Chine, Pest Productions, 15:08 min.
- 2015. *Gu Yan*. Chine, Pest Productions, 61:36 min.
- 2017. *Gu Yan*. Chine, Pest Productions, 61:36 min. Rééd.
- 2017. *Afterimage of Autumn*. Chine, Pest Productions, 55:01 min. Rééd.
- 2019. *Resentment in the Ancient Courtyard*. Chine, Pest Productions, 17:48 min.

Compilations / Splits :

- 2017. *B:East - Beast Reign The East*. Allemagne, Einheit Produktionen, 64:50 min.
- 2017. *Eastern Ghost Story, Volume One*. Chine, GoatowaRex, 39:32 min.
- 2019. *Death Kult Over Black Congregation*. Chine, Pest Productions. 64:17 min.
- 2020. *Like Dust, A Light Of Eternal Darkness - A Split Album Of Chinese Black-Gaze And Post-Black Metal*. Chine, Totemism Productions. 102:54 min.