

Bande-son d'un rituel païen

Résumé. Le *Pagan black metal* mêle sonorités extrêmes et mélodies, instruments et thématiques *folk*, ici considérés comme celtiques. Les artistes, dans une quête de soi et d'une revendication culturelle, se sont créés et se sont appropriés des prothèses identitaires, jouent avec les symboles et les références ésotériques, romantiques, et celles issues de l'*heroic fantasy*, sous couvert d'une « tradition celtique ». Ils font de réels choix culturels et parfois culturels, dont leur musique n'est que l'aspect artistique : y affleurent les croyances païennes, les mythes celtiques et les références à un passé idéalisé. Les groupes se placent dans une opposition à un *establishment*, proposant à leurs fans un ancrage socio-culturel relevant du rituel et donc de l'initiation, de la simple écoute d'un album à la participation à un concert, lors duquel le sujet collectif s'exprime à travers des attitudes et des codes, l'ensemble participant au renouveau païen.

Mots-clefs. Paganisme, *metal music*, construction identitaire, spiritualités alternatives, cultures celtiques

Abstract. *Pagan black metal* blends extreme tones and tunes, folk instruments and themes occasionally believed to be Celtic in essence. Soul-searching artists are looking for a form of cultural identity: they play with symbols and esoteric (or sometimes romantic) references, some stemming from the *heroic fantasy* culture, considered to spring from the Celtic tradition. Their music is but the artistic side of the cultural and spiritual choices they make – their interest in heathen beliefs and Celtic myths as well as the references to an idealized past are symptomatic examples. Bands position themselves against the establishment, presenting a socio-cultural (almost spiritual) anchoring and therefore initiating its audience – from the mere listening to an album to actually attending a concert, during which the collective subject expresses itself through specific attitudes and codes, arguably engaging in a Pagan revival.

Keywords. Paganism, metal music, identity building, alternative spiritualities, Celtic cultures

Introduction

Le monde musical étant en perpétuelle évolution, en perpétuelle recherche d'innovation, qu'elle soit concrètement artistique ou simplement commerciale, il lui est nécessaire de piocher dans de multiples univers culturels pour se renouveler. Les musiques qualifiées d'« actuelles » empruntent parfois aux musiques dites traditionnelles ou folkloriques. En Occident, les cultures païennes scandinaves et celtiques connaissent un certain succès, grâce à une vivacité culturelle et linguistique, résultant d'une redécouverte et d'une affirmation de traditions, ces derniers siècles, qui se caractérisent aujourd'hui par des festivals culturels et musicaux, des productions cinématographiques et des séries,¹ de la bande-dessinée et de la littérature. Entre anachronismes, *heroic fantasy* et romantisme, ces formes d'arts sont pénétrées de culture celtique ou, le plus souvent, d'une celtomanie renouvelée.

Si la multiplication des festivals de musiques *rock*, internationaux ou plus locaux, n'aura pas échappé aux mélomanes depuis le milieu des années 2000, ceux-ci constatent aussi la mise en avant de musiques *metal* plus ou moins extrêmes, autrefois catégorisées comme *underground*. Quelques groupes de *metal* participent de la construction et de la diffusion d'un imaginaire celtique et d'archétypes qui lui sont attachés, dans un imaginaire où chaque passionné va piocher ses références, plonge parfois dans une véritable exploration des mythes et symboles. C'est une totalité qui s'offre à notre étude : musique et références culturelles forment un ensemble qui se veut cohérent, dans lequel les artistes développent leurs propres univers, dans lesquels se retrouvent leurs *fans*. Mais ce n'est là qu'une fraction d'un plus large mouvement de redécouverte culturelle et d'élaboration d'une tradition à la fois nouvelle et païenne, dont les sonorités *metal* forment la bande-son.

Concrètement, comment s'illustre l'influence de ces cultures celtiques dans le milieu musical « *metal* » ?

Nous apporterons tout d'abord quelques éléments de l'histoire de ce mouvement musical et de l'intégration de thématiques et sonorités qualifiées de celtiques dans cette famille musicale. Puis nous questionnerons quelques noms de groupes, visuels et symboles, et l'esthétique développée, afin de saisir s'il s'agit juste pour eux d'expérimenter artistiquement ou d'affirmer une part de leur identité. Enfin, nous partagerons quelques constats sur la construction identitaire en jeu dans ce mélange entre culture *metal* et influences celtiques : une nouvelle identité individuelle et de groupe, mise en exergue lors de concerts et festivals, espace-temps de transgression, avec leurs codes et leurs références, nouvelle facette de l'actuelle et protéiforme tradition celtique.

1. Les séries *Vikings* et *Brittania*, par exemple, le film *Excalibur*, de BOORMAN, 1981 ou *Vahlala Rising* de WINDING REFN, 2009, pour ne citer que ceux-ci.

Des origines du Pagan/folk & Celtic metal

Au sein de la grande famille musicale dans laquelle se mêle *hard rock* et *heavy metal*, Bon Scott (1946-1980), chanteur du groupe de *rock* AC/DC, utilise une cornemuse sur le morceau *It's a long way to the top (if you wanna rock'n'roll)*, en compagnie de quelques sonneurs (1975)² et Iron Maiden a créé *The Clansman* et tant d'autres mélodies d'influence celtique.³ Mais c'est surtout dans la partie la plus extrême de cette famille musicale que l'influence des cultures celtiques est réellement présente, dans des sous-genres dont « *Pagan* » et « *Celtic* » sont les principaux qualificatifs.

La scène extrême du *metal*⁴ s'est développée dès les années 1980 autour de concepts sataniques et horribles, propres à certaines cultures occidentales. En tête, la scène *hard rock* et *heavy metal* anglaise des années 1980 et son aspect le plus extrême,⁵ suivie de celle, scandinave, qui plaça le satanisme comme référence première au sein du mouvement pendant une dizaine d'années.⁶ Quelques musiciens issus de cette scène se sont ensuite tournés vers l'étude de leurs propres cultures afin de les mettre en valeur par le biais de leurs créations musicales. Quorthon (1966-2004), fondateur du groupe Bathory, offrit une trilogie d'albums faisant référence au paganisme scandinave,⁷ entre 1988 et 1991. Il y présentait une nouvelle approche artistique : la possibilité d'insérer de nouveaux concepts dans ce courant musical, comme dans le *rock*, le

2. YOUNG, Scott. Le single est sorti en 1975 en Australie. Le morceau figure sur l'album *TNT* (version australienne) sorti en 1975, puis en version courte sur l'album *High Voltage* (version internationale : compilation de morceaux issus des deux premiers albums australiens du groupe, *TNT* et *High Voltage*), sorti en 1976.

3. HARRIS, Steve, *The Clansman*, album *Virutal XI*, Iron Maiden, sorti en mars 1998 sur le label EMI.

4. Nous entendons par le qualificatif d'« extrême » une frange de ce courant musical qui transgresse les limites culturelles, sociales et artistiques par l'usage de sonorités agressives, saturées, de rythmes au tempo élevé (et l'usage de techniques de type « double pédale de grosse caisse » ou *blast-beat*), de vocaux saturés, gutturaux et hurlés. Les thèmes abordés et les textes aux connotations misanthropiques et violentes participent de cet extrémisme, comme l'attitude des groupes et l'imagerie développée (occulte, satanique...). Voir KAHN-HARRIS, Keith, *Extreme Metal : music and culture on the edge*, Oxford, Berg, 2007.

5. Par exemple le groupe Venom.

6. Mayhem, Burzum, Darkthrone, Immortal, Emperor... Voir MOYNIHAN, Michael & SODERLIND Didrik, *Lords of chaos. The bloody rise of the satanic metal underground*, Feral House, Los Angeles, 1998 : 10-44. Nous ne pouvons revenir sur les biographies de ces groupes, mais la lecture de cet ouvrage permet de mieux cerner le milieu socio-culturel dans lequel ce courant musical se développe, les liens entre les artistes, leurs motivations et croyances.

7. Bathory est un groupe fondé en 1983 par Quorthon, alias Ace Thomas Börje Forsberg (1966-2004). Dans sa discographie, nous retenons ces trois albums : *Blood Fire Death* (1988), *Hammerheart* (1990), *Twilight of the gods* (1991), et les deux albums composant *Nordland* (sortis en 2002 et 2003). Le style du projet fut qualifié par la suite de *Viking metal*.

punk, les musiques *folk*. Des groupes de tendances *death metal*⁸ ou *black metal*⁹ se tournèrent vers ce nouveau souffle musical dans la première moitié des années 1990, en Europe du Nord.¹⁰

Dans l'aire culturelle et linguistique qui nous intéresse ici, et afin d'avoir un certain panel géographique, nous avons retenu les groupes suivants :

- Absu (*black metal*), Etats-Unis.¹¹
- Cruachan (*mythological occult metal*, formé en 1992), Primordial (*black metal*, formé en 1991), et Mael Mordha (*Celtic doom metal*, formé en 1998), Irlande.¹²
- Saor (*black metal*, formé en 2012)¹³ et Ruàdh (*atmospheric black metal, one-man-band* créé en 2018),¹⁴ Écosse.¹⁵

Ces projets proposent souvent une vision personnelle des cultures celtiques et de la spiritualité. Il s'agit, par leur art, non pas seulement de vivre une « celtitude » atemporelle et aux frontières indéfinies, aux sonorités extrêmes, mais bien de transmettre les traditions considérées comme celtiques de leur nation. Si les références culturelles sont visibles dès le nom ou le logo d'un groupe, il s'agit aussi de présenter un art de vivre global, qualifié de païen et celtique par celles et ceux qui le pratiquent.¹⁶

8. Le *death metal* est un genre qui se caractérise par des guitares saturées, à l'accordage bas, l'usage de gammes mineures, des vocaux gutturaux et cavernaux, des structures complexes avec changements de tempo, des thématiques violentes, influencées par les films d'horreurs ou l'actualité, parfois de façon décalée.

9. Le *black metal* est un style qui se caractérise par sa violence, sa brutalité tant dans les rythmiques que les sons de guitare ou les thèmes abordés. Les vocaux sont généralement hurlés, gutturaux, les atmosphères sombres. S'attachent à ce style une forme de misanthropie tout autant qu'un attrait pour l'histoire, la philosophie, l'occulte et les religions alternatives. L'aspect sulfureux du genre amène parfois fans et artistes à des attitudes aussi extrêmes que leur musique : violences diverses (de l'agression au meurtre en passant par des incendies d'églises), propos racistes et fascistes... Le *black metal* est en ce sens ambigu et complexe, puisqu'il regroupe aussi des artistes à l'opposé de ces attitudes et de ces concepts.

10. Scandinavie (Kampfara, Enslaved ou Einherjer, par exemple), en Finlande (Moonsorrow), en Pologne (Graveland), Bretagne (Belenos). Au Royaume-Uni, le groupe Skyklad, créé en 1990, fut un groupe pionnier du *folk metal*, revendiquant plutôt une tradition culturelle anglo-saxonne.

11. Le groupe fut formé en 1989 à Dallas, Texas, sous l'appellation de Dolmen et changea de nom en 1991.

12. Le groupe irlandais Waylander évolue aussi dans le *metal*, plus *heavy* que *black*, dont les thématiques oscillent entre l'*heroic fantasy* celtique et les thématiques guerrières. Nous avons fait le choix de ne pas l'intégrer à notre sélection afin de ne pas alourdir les références et les exemples.

13. *One-man-band* de René McDonald Hill, formé en 2012 sous le nom de Arsaidh, évoluant pour Saor en 2013.

14. *One-man-band* formé à Glasgow en 2018 par Tom Perret.

15. Il existe des groupes de *Pagan metal / folk black metal* dans d'autres territoires qualifiés de celtiques, mais qui ne sont pas anglophones. Par exemple Belenos, Vindland, Fallakr, Möhrkvlth, Aez Morvarc'h ou Tan Kozh pour la Bretagne.

16. Le terme « païen » est à prendre ici comme préchrétien et s'opposant aux canons du christianisme, qu'ils soient anciens ou actuels. Il s'agit d'une mise en avant de pratiques cultuelles et traditionnelles considérées comme

Les artistes collectent, créent, s'approprient mélodies et thématiques, cherchant l'innovation tout en tentant de renouveler leur culture, ou plutôt, leur vision d'une culture. Au début du XX^e siècle, Bartok (1881-1945) et Kodaly (1882-1967) cherchèrent aussi les origines populaires et folkloriques de leurs créations musicales, se penchant plus sur les airs et mélodies que ne le faisaient les collecteurs (qui s'intéressaient surtout aux textes), délimitant le matériel authentiquement traditionnel (même si cette expression est source de discussions) de leur répertoire, lançant l'ethnomusicologie.¹⁷ Ces modes musicaux populaires, usant de particularités parfois éloignées des modes majeurs/mineurs et des rythmes usuels, inspirèrent les deux compositeurs et ils réfléchirent à l'impact de leur culture sur leur création. Les artistes *metal* ici mentionnés font de leurs cultures celtiques l'inspiration première de leurs créations, mais à différents niveaux d'utilisation :

- la reprise d'une mélodie associée au monde celtique telle quelle ou avec une légère variation, l'accompagnement étant secondaire (ici le plus souvent une ligne de basse et de guitare rythmique)

- un environnement musical construit autour d'une chanson traditionnelle, mais en respectant fidèlement son caractère : usage d'autres instruments que ceux considérés comme traditionnels et celtiques, tonalité, ambiance, rythme...

- une imitation, provenant de façon plus ou moins consciente de l'assimilation, par le compositeur, d'un air ou même de l'esprit des chansons populaires et folkloriques.¹⁸

Leurs créations ne suivent pas non plus nécessairement l'organisation attendue d'un morceau *rock* ou *blues*. Les compositions *metal* et surtout *black metal* se détachent de cette structure, proposant souvent des partitions complexes de mélodies (riffs) et d'alternances de tempo, jouant sur les caractéristiques de ce style.¹⁹ Il existe, dans ces styles, des compositions uniquement instrumentales ou, à l'inverse, dans lesquelles les voix sont de réels instruments et participent à la composition, ne servant pas simplement de *medium* à des textes : il y a tout un travail effectué sur les effets des voix, comme il existe pour les guitares, par exemple. Les artistes utilisent aussi des vocaux considérés comme appartenant à ce passé idéalisé qu'ils revendiquent comme source : chant diphonique, chœurs guerriers, alternance entre voix rauques et voix claires... Si nous considérons

celtiques, et d'une actualisation de celles-ci par le biais d'un mode de vie et d'une pratique artistique. « Celtique » est ici un terme à la définition floue, qui couvre une période et une géographie indéfinie, à la fois culture ou civilisation de référence, dans une forme d'atemporalité et d'absence d'évolution.

17. Voir NYEKI-KÖRÖSY, Maria, « L'ethnologie musicale moderne : contextes d'une émergence », in *Ethnologie française*, XXXVI, 2, 2006 : 249-60.

18. C'est ce qu'on appellera plus tard le folklore imaginaire de Bartók. Voir BOUKOBZA, Jean-François, *Bartok et le folklore imaginaire*, éd. Cité de la musique, Paris, 2005.

19. Tri-tons (intervalles de quarte augmentée, soit trois tons – mode dissonant qui lui valut le surnom de *Diabolus in musica* à la fin du Moyen Âge et une interdiction par l'Église), diphonies, effets synthétiques (sons saturés et distordus, réverbération, *delay*...), *blast-beat* et rythmiques basées sur l'usage d'une double-pédale de grosse caisse.

que des styles plus *mainstream* et commerciaux sont à classer parmi les « musiques populaires », face aux « musiques savantes », le *Pagan/Celtic metal*, sorte de niche culturelle et musicale, se positionne plutôt dans cette dernière catégorie. Les artistes mettent dans leurs créations des références philosophiques, métaphysiques, culturelles, complétées ou mise en valeurs par l'organisation d'une composition et les mathématiques liés à ce genre de structures. S'y ajoutent la connaissance de mythes et légendes, un art de l'écriture, une maîtrise de gammes dites celtiques en plus des habituelles gammes dites *rock* (accordages et tonalités de composition différents...), les arrangements nécessaires entre les différentes tonalités des instruments concernés, etc. L'ensemble représentant un ensemble de savoirs,²⁰ ces artistes doivent nécessairement intellectualiser leur démarche. Celle-ci n'est très souvent que l'illustration d'un projet de vie et répond généralement à une spiritualité païenne, naturaliste, voire primitiviste et holistique.²¹

Clôturons ce rapide historique en indiquant que des courants musicaux ayant pour base le *metal* et y intégrant des instruments, mélodies et thématiques traditionnelles sont apparus à travers le monde ces deux dernières décennies,²² le fait ne concernant pas uniquement les cultures occidentales.

Celtic Metal : une histoire d'esthétique ?

La musique est un « fait social total ».²³ Là où d'autres la perçoivent comme rival de ce qu'on voit ou ce qu'on lit,²⁴ une frange de la recherche contemporaine y voit, selon nous à juste titre, une forme de complémentarité. La musique véhicule les émotions des artistes et en déclenche chez les auditeurs, qui eux-mêmes les transmettent. Elle démultiplie l'imagination, permet de s'évader, d'associer des sons, des mélodies, des rythmes à des événements, des paysages, des personnages, des mythes. Les paroles, textes et thèmes explorés par les artistes com-

20. C'est pourquoi il nous paraît inadéquat de classer ce style musical dans les musiques populaires contemporaines, la démarche des artistes n'ayant pas un but populaire dans le sens où il ne s'agit pas de plaire ou de vendre des albums à un maximum de personnes, mais bien de rester dans un niche culturelle destinée aux personnes faisant l'effort de comprendre les groupes, au-delà de l'identification à ce qu'ils transmettent.

21. Nous avons préféré nous concentrer sur des formations musicales connues de cette niche culturelle, mais ils ne sont pas les seuls du monde anglophone à avoir participé à la vitalité de ce courant musical : Lunarium, 2005-2010, Etats-Unis/Moonroot, 1997-2013 (?), Etats-Unis/Cu Dubh, 2011-2018 (?), Etats-Unis/Vesperia, 2007-2012 (?), Canada/Celtachor, depuis 2007, Irlande/Darkest Era, 2005-2007, Irlande/Geasa, depuis 1994, Irlande.

22. Tengger Cavalry et The Hu pour les traditions mongoles, Alien Weaponry pour la culture Maori, Negura Bunget et Dordedhu pour les Carpathes/la Roumanie, Orphaned Land et Melechesh pour le Moyen-Orient... Notons enfin quelques références aux cultures indigènes d'Amazonie dans la musique des groupes Sepultura et Soulfly, et l'émergence d'une scène *metal* africaine.

23. Pour plus d'explications sur cette référence à Marcel Mauss, voir RAVET, Yacinthe, « Sociologies de la musique », in *L'année sociologique*, 60, 2010/2 : 271-303.

24. DARRE, Alain, *Musique et politique – les répertoires de l'identité*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 1996 : 13.

plètent les musiques, voire facilitent l'exploration de l'imaginaire²⁵ et encouragent une forme d'interprétation individuelle de l'imaginaire occidental. La musique, les textes, les *looks* des musiciens, les visuels des albums forment un tout : l'énoncé musical n'est pas là uniquement pour brouiller les codes, mais bien pour en proposer de nouveaux. Il reflète aussi l'espace social en perpétuelle évolution, où l'affirmation supérieure de soi des artistes et du public s'exprime.

Ce n'est pas seulement un idéal que les artistes visent : c'est l'affirmation d'une partie d'eux-mêmes, ce qui caractérise leur relation au monde.²⁶ Les noms et logos sont représentatifs de la prégnance de l'imaginaire celtique sur cette relation, et sont issus de différents folklores. Le terme « *folk-lore* » (la « tradition du peuple » – titre d'un album de Cruachan), tout en désignant les traditions orales littéraires, musicales et religieuses d'un peuple, n'a pas la même signification partout. En français, sous sa forme d'adjectif, il peut avoir un sens péjoratif avec une connotation de « pittoresque », voire de « peu sérieux » – une sorte de musique populaire des campagnes, en somme, que les citadins moquent. Et c'est là, dans ce folklore, qui rejoint finalement la terminologie du paganisme, que ces artistes trouvent leur inspiration musicale, textuelle et visuelle, où cet aspect pittoresque peut se retrouver dans les aspects visuels (imagerie des albums et looks des artistes).

Le groupe irlandais de *Celtic doom metal*, Mael Mordha, fait référence au roi Mael Mordha Mac Murchada, de Leinster, qui régna de 1003 à 1014. Il perdit la bataille de Glenmama (probablement dans l'actuel Comté de Kildare), le 30 décembre 999, contre Brian Boru (941-1014), roi de Munster. Les deux hommes moururent à la bataille de Clontarf, en 1014, Brian Boru contre les Vikings, Mael Mordha aux côtés de ceux-ci. Dès le nom du groupe, nous pénétrons dans l'histoire de l'Irlande, mais aussi dans un imaginaire guerrier et mortifère.

Le nom de Cruachan, groupe irlandais de *Celtic metal*, se réfère au palais de la reine Maebe dans les récits mythologiques irlandais (le *Rath Cruachain* ou Fort de Cruachan),²⁷ mais aussi au Crom Cruach, ancienne divinité préchrétienne.²⁸ Cruachan reprend, pour son logo, le concept d'enluminure : le C majuscule est composé d'entrelacs, typique d'un art considéré

25. Voir CORBIN, Henry, *Corps spirituel et Terre céleste : de l'Iran mazdéen à l'Iran shi'ite*, éd. Buchet/Chastel, Paris, 1979. *L'Imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn'Arabi*, Paris, Flammarion, 1977. Voir aussi CHIORE, Valeria, « Imaginal, une catégorie pour le troisième millénaire », in *Sociétés*, 121, 2013/3 : 19-28.

26. LE BRETON, David, *Signes d'identité*, éd. Métailié, Paris, 2002 : 16.

27. Rath Cruachain est la capitale du royaume de Connaught, dans le Cycle d'Ulster (aussi appelé Cycle de la Branche Rouge), royaume sur lequel règnent la reine Maebe/Medb et son époux. Voir la *Táin Bó Cúailnge*, *La Razzia des vaches de Cooley*, récit celtique irlandais traduit de l'irlandais, présenté et annoté par Christian-J. Guyonvarc'h, Paris, Gallimard, coll. « L'Aube des Peuples », Paris, 1994.

28. *Crom Cruach/Cromm ruaich/Cenn Cruach* serait une divinité honorée dans le Coté de Cavan, dans une grotte. Selon une croyance populaire, la population ancienne y aurait sacrifié des êtres humains au Crom Cruach et St Patrick aurait mis fin à cette pratique : le récit chrétien qui a été donné de ce culte (s'il y en eu un) ne lui a guère été favorable (l'action du saint évangéliste de l'Irlande est typique de l'hagiographie). Un récit apparaît notamment dans le *Lebor Laignech/Livre de Leinster* (XII^e siècle, conservé au Trinity College, Dublin) et présente la divinité comme étant solaire, aux attributs de fertilité.

comme celtique. Le logo de Primordial (dont le nom définit comment les artistes considèrent leur rapport à leur art) arbore un crâne de cerf stylisé, avec des bois (un des symboles celtiques contemporains par excellence, que l'on retrouve dans de nombreux visuels, en référence au majestueux animal des forêts celtiques, mais aussi au dieu Cernunnos)²⁹ et un Ouroboros (non spécifiquement celtique)³⁰ symbolisant le caractère cyclique du temps. Les bois de cerf apparaissent aussi dans le logo de Saor, enserrant un *triskell*,³¹ des lances et des volutes.

Le projet écossais d'*atmospheric black metal* Ruadh (qui signifie « rouge » en gaélique) arbore dans son logo deux chardons, affirmation d'une identité écossaise, ainsi que des racines, illustrant un enracinement culturel et une mise en avant du rapport de l'artiste (et de son projet) avec la nature, comme pour Saor (qui signifie « libre » en gaélique). L'image des grands espaces se retrouve sur les visuels des albums de ce dernier groupe, les artistes souhaitant lier ces visuels avec leurs compositions musicales et toucher l'imaginaire de l'auditeur.



Aura, quatrième album de Saor, sorti en 2014

29. Cernunnos est un dieu gaulois arborant des bois de cerf. Une dizaine de représentations du dieu ont été retrouvées, dont l'une est accompagnée d'une inscription gallo-romaine. Trois autres inscriptions y font référence. Selon certaines interprétations, il apparaît aussi sur le chaudron de Gundestrup. Maître des animaux, il est aussi associé par certains au cycle biologique de la nature, au cycle de la vie et de la mort et à la fécondité, entre autres. Cumulant les fonctions, il pourrait être antérieur à la civilisation celtique, sur une aire assez large. Voir CHARNIGUET, Alexis & LOMBARD-JOURDAN, Anne, *Cernunnos, dieu cerf des Gaulois*, Paris, Larousse, 2009. GRICOURT, Daniel & HOLLARD, Dominique, *Cernunnos, le Dioscure sauvage : recherches comparatives sur la divinité dionysiaque des Celtes*, Paris, L'Harmattan, 2010.

30. *Ouroboros* signifie en grec « qui se mord la queue ». Attesté dans les cultures mésopotamiennes, sa plus ancienne représentation date du XVI^e siècle avant notre ère, en Égypte. Se retrouvant dans de nombreuses traditions, l'Ouroboros représente le cycle du temps et l'éternité, mais aussi de l'autodestruction tout autant que de la renaissance. Voir DEONNA, Waldemar, « Ouroboros », *Artibus Asiae*, 15, 1952 : 163-170. CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, éd. Laffont, Paris, 1992, 716.

31. Le *triskell* n'est pas un symbole originellement celtique : nous le trouvons dans de nombreuses civilisations antiques et il apparaît sur de nombreux supports, comme les boucliers chez les hoplites athéniens, ou sous différentes formes, allant de la triple spirale au nœud à trois boucles.

En effet, l'imagerie développée dans un album va de pair avec les compositions musicales. Les visuels sont une introduction à la musique, comme le montrent encore les deux pochettes d'albums présentées ci-après. Ils lient aussi directement le titre de l'album aux visuels et concepts développés dans les compositions, le tout servi dans un *decorum* qui se veut celtique (fait d'entrelacs, de symboles ésotériques).

Pour les Irlandais, il s'agit de plonger l'auditeur dans leur paganisme, les mythes et l'histoire de l'Irlande : des Tuatha de Danann aux druides, en passant par l'histoire de l'Irlande de façon plus générale (*Michael Collins*, les invasions vikings – *Viking slayer, 1014 AD...*).³² Les airs traditionnels sont aussi mis en avant (*Some say the devil is dead*), ici comme sur d'autres albums,³³ où apparaissent parfois d'autres artistes irlandais (comme Shane McGowan, leader des Pogues, sur le morceau *Ride On*).³⁴ Cruachan allège parfois son style, le rendant plus *rock*, plus *folk* et moins extrême, permettant une accroche de la part, éventuellement, d'autres publics.



L'onirisme mythologique et féérique de *Pagan*, 5^e album de Cruachan



L'aspect spectral et sombre de *Tara*, 4^e album de Absu

Pour les Américains d'Absu, il s'agit de proposer une vision occulte et sombre de croyances et de mythes celtiques qu'ils illustrent par cette version de la colline sacrée de Tara, en Irlande (même si l'album ne reprend pas de récits mythologiques ou historiques concernant précisément ce lieu). L'imagerie reflète un intérêt pour les sciences occultes et la part sombre

32. Sur leur album *Pagan*, sorti en 2004 sur le label Karmageddon Media. Si le titre de l'album pouvait laisser penser à un développement de la thématique païenne celtique tel que pouvait l'annoncer aussi le visuel de la pochette, ou tout du moins à un album répondant à la demande du public *Pagan metal*, il fut reçu comme de qualité inférieure à ses prédécesseurs, les compositions étant jugées inégales. Voir la chronique de *Metal Archives* : <<https://www.metal-archives.com/reviews/Cruachan/Pagan/39759/>>.

33. *The Marching Song of Fiach Mac Hugh*, morceau présent sur l'album *Blood for the blood god*, sorti en 2014 sur le label Trollzorn Records.

34. Sur l'album *Folk-lore*, sorti en 2002 sur le label Hammerheart Records.

des mythologies celtiques, proposant une autre facette et une autre lecture de ces traditions.

Les époques historiques et les références se mélangent aussi sur certains visuels de Cruachan, ou Primordial, comme le montrent les deux visuels suivants :



- le visuel de *Imrama*, premier album de Primordial, sorti en 1995,³⁵ nous présente un prêtre ou un sorcier en plein rituel de décorporation dans un cromlec'h, pratique non spécifiquement celtique, plutôt chamanique, mais qui y est apparenté dans le cadre de la construction d'un imaginaire celtique aux frontières indéfinies : s'il est assuré que de tels rituels ne furent pas pratiqués par les populations celtiques dans des cromlec'hs, peut-être le furent-ils par d'autres civilisations – ce qui reste impossible à prouver. Le visuel représente l'idée d'un voyage spirituel vers un au-delà à la fois indéfini et proche (*Imrama* signifie : voyage, notamment maritime).³⁶ D'autres symboles considérés comme païens, se retrouvent sur le visuel (deux idoles en pierre, une chouette mais aussi un chaudron qui semble rappeler celui de Gundestrup).³⁷

35. Sur le label Cacophonous Records.

36. Cf. *Imram Brendan/le voyage de St Brendan*, version renouvelée du Voyage de Bran (« corbeau »).

37. Il s'agit d'un bassin en argent retrouvé en 1891 dans une tourbière au Danemark, mesurant 69 cm de diamètre pour 42 cm de hauteur. Il est composé de treize plaques d'argent richement décorées de motifs mythologiques *a priori* celtiques, dont l'une compose le socle et le fond du bassin.



- le titre et le visuel de *The Middle Kingdom* de Cruachan,³⁸ fait référence à l'ancienne division de l'Irlande en cinq royaumes : quatre principaux et le cinquième, central, avec comme capitale Tara, où siégeait le Haut-Roi d'Irlande. Le visuel est un mélange d'*heroic fantasy*, de mythes irlandais, de romantisme arthurien et de références à l'univers médiéval. Ce visuel est un véritable « fourre-tout » où se retrouvent de nombreux symboles et archétypes (le chevalier, les fées et le « petit peuple »,³⁹ des animaux et plantes illustrant le cycle de la nature et celui du temps...). Tous ces éléments forment le « *middle kingdom* » (ou font partie de celui-ci), ce royaume du milieu entre réalité concrète et croyances, imagination créatrice et figuration de l'imaginaire celtique.

Il y a, de la part de ces artistes, une « celtisation » de traditions ou de supposées traditions plus anciennes, ou issues d'autres aires civilisationnelles, qui se cumulent à leur conditionnement culturel ou onirique (qui est aussi celui de leur public). Nous touchons là aux limites de la transmission culturelle présentée par ces groupes : celles de leurs propres connaissances, de leur propre univers onirique, de leurs interprétations des mythes, archétypes et concepts métaphysiques, qui ne sont peut-être que des échos de l'imaginaire occidental et que celui-ci reconnaît comme « celtique », dans un certain flou conceptuel (assimilation ou accumulation de thèmes et références qui ne datent pas de l'âge de Fer ni sont issus des traditions littéraires et culturelles celtiques mais plutôt du néolithique ou de textes médiévaux, du romantisme ou encore tirés de l'*heroic fantasy*).

Par ailleurs, ce qualificatif de « celtique » ne certifie pas l'usage d'une langue celtique par les groupes. Cruachan est le groupe qui a produit le plus d'albums où une langue celtique do-

38. L'album est sorti en 2000 sur le label Hammerheart records.

39. Les *Aes Sidh* ou *Slegh Maith* en Irlande, les *Faeries* chez les Anglo-Saxons, parfois aussi nommés *Good People*. Ce sont des êtres imaginaires, humanoïdes, généralement de petite taille (fées, lutins, gnomes, farfadets...).

mine (l'irlandais). Néanmoins, au fil des années, la pratique du gaélique a baissé dans les productions du groupe. Mael Mordha utilisait également à ses débuts le gaélique, mais le dernier album, datant de 2013, est entièrement en anglais. Ruadh use très peu de la langue celtique pratiquée sur son territoire, comme Primordial ou Saor. L'anglais est exclusif chez Absu, avec l'usage de termes issus d'autres langues selon les thèmes abordés (notamment lorsqu'il s'agit de cultures et pratiques religieuses d'autres aires civilisationnelles). Mais de façon générale, dans cette scène musicale, c'est la langue anglaise qui est surtout employée.⁴⁰ L'usage d'une langue dépend de la maîtrise de celle-ci par le chanteur et l'auteur des textes, mais aussi des concepts que le groupe souhaite développer et des objectifs commerciaux du projet : la langue anglaise permet de toucher un public plus large, même dans une telle niche artistique. L'usage d'une autre langue que l'anglais (ici une langue celtique) peut aussi illustrer une revendication culturelle plus qu'une pratique linguistique habituelle. Mais s'il y a, dans les thèmes développés par ces artistes, une affirmation culturelle avec des références propres à leurs cultures celtiques d'origine, il n'a jamais été cas d'appellations nationales de types « *Irish metal* » ou « *Scottish metal* » ou encore « *Gaelic metal* », mais bien de « *Celtic metal* »,⁴¹ soit un sens large, concernant une aire culturelle aux contours flous – ou même de « *Pagan metal* », laissant bien plus encore la possibilité d'y créer des définitions différentes, personnelles, adaptées ou adaptables aux concepts de chaque groupe.

Concernant l'utilisation d'instruments traditionnels celtiques, nous avons là aussi un usage parfois très restreint, voire inexistant, qui ne justifie pas nécessairement le qualificatif de « celtique », comme chez Saor, Primordial, Absu, Mael Mordha (où seule la flûte vient contrebalancer les sonorités *doom metal*⁴² sur le dernier album). En revanche, la présence de violon, *bodhran*, *uilleann-pipe* et cornemuse, est récurrente chez Cruachan. Il fait peu de doutes que ces instruments traditionnels illustrent de façon sonore, pour le public actuel, des épisodes passés de l'histoire des territoires celtiques. Il leur est conféré une sorte d'aura par les artistes et le public : leurs sonorités seraient un lien avec le passé fantasmé ou de réels épisodes historiques et les mythes évoqués dans les textes de ces groupes, jouant sur l'imagination de l'auditeur et le rapport à son propre vécu (écoute musicale, concerts, rapports sociaux avec d'autres amateurs de ce genre de groupes...).

40. Les études sur une origine en partie celtique de l'anglais ou l'intégration de termes celtiques en anglais sont contradictoires et les tensions sont palpables. Une synthèse sur cela a été faite par FILPPULA, Markku, KLEMOLA, Juhani, et PAULASTO, Heli, *English and Celtic in Contact*, New York-Londres, Routledge, 2008.

41. Le gaélique est une branche de la famille des langues celtiques : elle regroupe le gaélique d'Irlande, celui d'Écosse et le manxois (ou mannois).

42. Le *doom metal* est un sous-genre musical se caractérisant par une lourdeur tonale et des tempos lents. L'atmosphère mélancolique est parfois complétée par des touches psychédélices. L'usage du mode mineur est récurrent.

Un groupe se différencie aussi d'un autre par son *look*. Les artistes écossais, que nous évoquons ici, ne posent pas ou peu en kilt (Primordial ne l'a jamais fait non plus), à l'inverse de Cruachan qui se présente en permanence vêtu de kilts, ou du leader d'Absu qui l'utilise comme accessoire vestimentaire tout autant qu'identitaire. Mael Mordha en use dans une moindre mesure, élargissant si nécessaire sa marge de manœuvre en intégrant d'autres signes identificatoires : armes (factices ou non), ceintures, chemises, peintures de guerre, tatouages...

Le kilt est devenu un symbole interceltique. Mais les artistes de son pays d'origine ont choisi de ne pas le porter (ou si peu, pour Saor), probablement afin de ne pas « tomber » dans le folklore et mettre en avant d'autres aspects du patrimoine écossais. En effet, l'ensemble vestimentaire ou visuel (corps décoré/kilt/accessoires) forme un véritable bricolage, au sens artistique du terme, qui met en évidence le besoin ou l'envie du groupe de s'affirmer et de se différencier des autres, mais aussi de l'absence de réel travail de reconstitution historique. Cette esthétique est le résultat de l'intégration de signes que chaque artiste considère comme partie de sa construction identitaire, de l'imaginaire qu'il a créé autour de son projet artistique et des concepts qu'il y développe : par ce palimpseste, il est l'artisan de sa propre existence en tant qu'artiste et transmetteur d'un ensemble culturel qui lui semble cohérent. Quelques rapides descriptions de photographies promotionnelles des groupes, non reproduites ici, pourraient illustrer notre propos :

- Mael Mordha posant en peintures de guerre pictes (popularisées par le film *Braveheart* en 1995), culture associée au Nord et à l'Est de l'Écosse.⁴³

- Cruachan portant le kilt et des accessoires en cuir atemporels, ainsi que des armes (épées...). Mêlant les références et les clichés, les Irlandais proposent une vision fantasmée, représentative de l'imaginaire d'une certaine forme de celtisme irlandais.

- Proscriptor McGovern, leader d'Absu, portant un kilt par-dessus un pantalon en cuir, et une chemise à jabot, les deux autres membres du groupe posant avec des accessoires en cuir et ornés de clous.

Tous ces artistes portent aussi de nombreux symboles considérés comme celtiques (ou simplement « ésotériques ») en pendentifs, tatouages, ou sur des vêtements. Leur attirail ne saurait être complet sans ces signes d'identification, participant de l'aura qu'ils ont auprès de leurs fans : s'ils portent un symbole, c'est nécessairement qu'ils en maîtrisent le sens et la puissance supposée (voire que cela leur confère ladite puissance). Cela participe aussi du *decorum* que le groupe crée, comme une pièce de théâtre dans laquelle ils joueraient les principaux rôles. Cela figure aussi des

43. Néanmoins, ils pourraient être apparentés à un peuple vivant à proximité des Ulates, mentionnés dans certains mythes irlandais, comme les Cruthin / Qritani. Voir CHADWICK, Hector M., *Early Scotland : the Picts, the Scots & the Welsh of southern Scotland*, Cambridge, CUP Archives, 1949 : 66-80. Nous ignorons si le groupe a été chercher aussi loin cette référence ou s'il a simplement emprunté aux Pictes une référence guerrière, illustrant ses textes et sa musique.

archétypes, notamment guerriers ou représentant une forme d'incarnation de forces brutes, la représentation d'une spiritualité tournée vers l'occulte et nécessitant une initiation.

Si l'affirmation culturelle et linguistique fut primordiale chez plusieurs des groupes cités, il semble que le bricolage artistique et culturel ait pris le dessus, afin de toucher un plus large public, mais aussi d'affirmer, consciemment ou non, l'évolution des artistes (une évolution spirituelle qui peut aussi être un *patchwork*). Répondre à la mode de l'attrait pour les cultures celtiques et leurs dérivés folkloriques peut aussi être une des motivations de ces artistes, ce à quoi se refusent de jouer les groupes écossais ici mentionnés (Saor et Ruadh), tout comme les Irlandais de Primordial et les Américains d'Absu, désormais bien plus tournés vers les mythologies sumériennes et, de fait, brouillant les pistes.

Transgresser pour se construire

L'aspect spirituel ou religieux que revêt les paganismes est un des grands thèmes développés, comme chez les Américains d'Absu, qui se complaisent dans l'exploration des recoins sombres des mythologies et revendiquent une part d'occultisme dans leur art : ils qualifient d'ailleurs leur style de *mythological occult metal*, sans aucune référence celtique spécifique. Les artistes semblent expérimenter une quête spirituelle transcendée par la musique, et certains albums sont représentatifs de cette démarche, en l'occurrence *The Third Storm of Cythraül* (3e album du groupe, 1997) et sa suite *In the Eyes of Ioldanacht* (4e album du groupe, 1998). Dans la mythologie galloise et ses interprétations modernes,⁴⁴ *Cythraül* serait une entité vivant dans *Anmwn*, le chaos originel regroupant tous les possibles en gestation. Ce mythe est plus gallois qu'irlandais et démontre la facilité avec laquelle ces artistes peuvent passer d'une culture celtique à une autre, en y piochant ce qui leur convient. Dans une logique qui leur est propre, ces musiciens passent des tréfonds du chaos au dieu de lumière, et des mythes gallois aux mythes irlandais : « Ioldanach » est un des surnoms du dieu Lugh, des Tuatha de Danann, et qui signifie « technicien ».⁴⁵ Quant aux trois derniers albums en date du projet musical, ils illustrent l'évolution du leader et l'élargissement de son champ d'inspiration spirituelle : ils sont une déclinaison du terme *Absu/Abzu/Apsû*, référence à la mythologie sumero-akkadienne.⁴⁶

44. Notamment les écrits de Iolo MORGANWG (1747-1826) fondateur de la Gorsedd de Galles, concernant les cercles concentriques des croyances néo-druidiques et les Triades bardiques galloises.

45. Si Lugh est généralement qualifié de *samildanach*, polytechnicien, il apparaît aussi comme technicien (*ioldanach*), peut-être le plus performant des dieux. Nous pouvons aussi l'interpréter ici comme une perte de sa toute-puissance. Voir OSBORN, Bergin, BEST, Richard I., MEYER, Kuno, O'KEEFFE, James G. (eds), «The Colloquy between Fintan and the Hawk of Achil », *Anecdota from Irish manuscripts*, vol. 1, Halle and Dublin, 1907 : 31, et trad. fr. GUYONVARCH, Christian-Joseph, *Textes mythologiques irlandais*, Rennes, 1980 : 171.

46. Dans la mythologie sumérienne, Apsû/Abzu est l'océan primordial composé d'eau douce. De lui s'écoulent toutes les rivières ; sources et lacs sont reliés à lui. Il aurait contenu l'entité divine première, Numma, de caractère féminin, son fils Enkii et la femme de celui-ci, Ninhursag.

Ce phénomène de construction identitaire et d'évolution spirituelle amène des approximations, des arrangements avec les sciences. De plus, lorsque cette identification est géographiquement ou historiquement éloignée, cela amène le développement d'une fantasmagorie sur un territoire et une histoire mythifiés (ici une « Celtie » atemporelle), sacralisés. Par définition, le sacré échappe à toute évaluation dans le temps et l'espace.⁴⁷ Il peut donc trouver sa concrétisation dans un endroit désigné : à notre sens, un concert peut donc se concevoir comme un moment sacré et la scène comme une forme de lieu de culte.

Le concert ou le festival est un concentré de la communauté *metal*, avec ses codes, ses clichés, ses aptitudes, ses dérives. Mais c'est avant tout un lieu de transmission, où se créent de nouveaux rites. Le vécu des festivaliers et des artistes forme un ensemble de dissidences récréatives.⁴⁸ Tout un chacun peut affirmer une part de sa personnalité, à travers certaines pratiques, ce qu'il n'est pas possible de faire dans l'espace social quotidien. Les participants ont une autre pratique d'eux-mêmes et ce qui peut passer comme « anormal » hors de cet espace et de ce moment y devient « normal ». Pour certains, c'est un lieu et un moment d'« excès permis, voire ordonné, une violation solennelle d'un interdit ».⁴⁹ Les incohérences culturelles n'existent pas, les « réalités fluides » réunissant en elles les contraires.⁵⁰ La fête retrouve ici une dimension sacrée, au-delà de l'aspect consumériste de tels moments.

Ces artistes proposent à leurs publics des adaptations dont le but est l'élaboration d'une tradition celtique taillée à cet univers du *metal*, à cheval sur le reconstructionnisme historique et culturel et sur un imaginaire amplifié par la musique. Celui qui est initié à cette musique, à ces concerts, y voit « la reconnaissance de sa structuration identitaire et la garantie de son appartenance à la communauté ».⁵¹ Mais en même temps, ce type de fête renouvelle et revivifie l'ancrage de la communauté dans sa culture et ses mythes : ceux du *metal* et ceux de cette Celtie

47. Voir ELIADE, Mircea, *Le sacré et le profane*, Folio Essais, Paris, 2001 : 25-7.

48. BOURDEAU, Philippe et LEBRETON, Florian, « Les dissidences récréatives en nature : entre jeu et transgression », EspacesTemps.net, 2013 : < <https://www.espacestems.net/articles/les-dissidences-recreatives-en-nature-entre-jeu-et-transgression/> >.

49. FREUD, Sigmund, *Totem und Tabu : Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*, Vienne, Hugo Heller & Cie., 1922, IV, 5. La fête serait un marqueur temporel, une forme d'appropriation du temps par l'humain : elle ferait partie de l'ordonnance de la vie d'une communauté. Elle permet la transe, l'excentricité, le passage à un état second, le déchaînement possible des instincts et permettrait d'accéder à une forme de transcendance. Voir GODIN, Christian, *Encyclopédie conceptuelle et thématique de la philosophie*, Ceyérieux, éd. Du Champ Vallon, 2018. LEHMANN, Michel, « Levée du refoulement et acte analytique », in *Analyse Freudienne Presse*, 8, 2003/2 : 25-35.

50. PIETTE, Pierre, « L'intervalle festif : hypothèses théoriques et problématiques de recherche », in *Cahiers internationaux de sociologie*, 85, 1988, : 325-42.

51. LOPEZ, Amadeo, « La fête. Solennité, transgression, identité », in *Amérique : Cahiers du CRICCAL*, 27, 2001 : 5-9.

fantasmagorique : « La fête joue un rôle éminemment identificatoire ». ⁵² C'est cette fonction, à travers les créations artistiques, qui relie les participants, autant que le « divin social ». ⁵³

Le public se construit dans un fouillis culturel, bricolage lévi-straussien ⁵⁴ lui permettant pour un temps d'élaborer et d'affirmer une partie de lui-même. Cherchant à s'évader d'une réalité qui ne leur convient pas, ces « métalleux » intègrent facilement ces signes d'appartenance à une contre-culture néopaienne celtique, même construite de toutes pièces et peut-être éphémère, mais communautaire, avec ses codes, inhérents à la culture ou improvisés, parfois sans chercher à comprendre réellement leur signification. Cet ensemble paraît cohérent aux pratiquants puisque soudés par des archétypes unificateurs, mais aussi par ces moments que sont les concerts et festivals où se construisent de nouveaux rites. La musique, les textes et le sentiment expérimentés lors de ces moments amènent des comportements transgressifs (cris primaires, danses incontrôlées...), qui prennent souvent le dessus sur les concepts et connaissances que souhaitent transmettre les groupes : l'étude des références mythologiques et historiques des groupes, leurs textes, sont soudain mis au second plan, dépassés par l'émotion et l'esprit grégaire qui gagnent les spectateurs.

« La fête participe de cette quête identitaire dans un passé qui recule toujours devant l'interrogation » ⁵⁵ : un passé à la fois brumeux, flou, mais comme fixe et hors de l'histoire ; un passé que l'on peut donc modeler à sa façon, en faisant fi des sciences, qu'on idéalise, et surtout, sur lequel on projette son propre vécu et ses propres fantasmes, ce que les pratiquants prennent comme référence dans leur imaginaire, qui se matérialise dans le vécu réel (ici et maintenant) qu'est le concert. L'impact d'une musique peut amener à un phénomène de transe : transmuier son humanité. Cela est possible dans le cadre d'une simple écoute d'album : l'auditeur peut vivre par procuration de nombreux faits réels ou imaginaires ; il peut s'identifier à des êtres divins, des héros mythologiques, des ancêtres, permettant ou complétant la construction d'un univers qu'il imagine et dans lequel il se réinvente. Mais sa propre construction n'est qu'une fractale d'une construction identitaire plus large, au sein d'une scène musicale elle-même partie d'un large mouvement de paganisation et naturalisme holistique. L'expérience individuelle vit à travers des réalités transpersonnelles que sont les œuvres d'art. Un morceau de musique peut n'être qu'une partie d'une œuvre plus large (d'où

52. LOPEZ, Amadeo, *op. cit.*

53. Il s'agit de la relation sociale portée à son paroxysme, chaque membre d'une communauté étant relié aux autres par la sacralisation d'un moment, d'un lieu ou d'un être. Voir ETTLIN, Annick, « Le divin est le social. Penser la foule avec Mallarmé », in *Romantisme*, 175, 2017/1 : 74. « Un objet sacré l'est pour la seule raison qu'une foule s'accorde à le penser, et le devient véritablement pour cette raison seule : on voit bien que le transfert de pouvoir du dieu à la communauté est massif ».

54. Selon Lévi-Strauss, les pensées mythiques donnant naissance à des cultures religieuses sont élaborées avec des « résidus et débris d'événements » agencés entre eux et qui présentent une cohérence pour les communautés les ayant conçues. LEVI-STRAUSS, Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962 : 35-6. Voir également MELICE, Anne, « Un concept lévi-straussien déconstruit : le bricolage », in *Les temps modernes*, 656, 2009/5 : 83-98.

55. LOPEZ, Amadeo, *op. cit.*

son nom, « morceau »), mais peut aussi être indépendant et constituer à lui seul une œuvre, par les liens existant entre texte (s'il y en a), sonorités, mélodies et rythmes. Nous n'abordons pas une œuvre d'art toutes et tous de la même manière, chacun-e avec son bagage personnel, sa hiérophistoire,⁵⁶ à différents moments de nos vies. L'envie et la possibilité de se défouler lors de rituels qui se retrouvent sur les festivals de *metal*, sur fond de « divin social » (*pogo*, *stage-diving*...) peuvent amener un changement d'état, possiblement jusqu'à la transe :⁵⁷ surpasser son humanité pour accéder à un état animé par la *furor* (le feu sacré des Romains, une chaleur guerrière), *wut* (chez les Germains), *férg* (en gaélique d'Irlande, plutôt une chaleur matérielle, le pouvoir de changer les éléments), *menos* (chez les Grecs), *kratu* (en Inde, plutôt une chaleur spirituelle, celle de l'homme pieux). Chacun de ces mots a donné des noms de divinités, de héros mythologiques (Wotan/Odin, Fergus...) qui ont pu inspirer les groupes présentés ici – et quelques autres.⁵⁸

Conclusion

Cette rapide analyse, que nous espérons être bien plus large et approfondie à l'avenir, ne concerne une minorité de personnes, installées dans une niche culturelle, qui souhaite s'élargir. Nous l'avons dit : pour prospérer, ces groupes n'utilisent pas (ou de moins en moins) leur langue maternelle (ou celle de leurs ancêtres) et optent pour l'anglais ; certains choisissent même de rendre leur style plus abordable, moins violent (Cruachan), parfois d'intégrer un instrument celtique alors qu'ils n'en utilisaient pas auparavant (Mael Mordha). Si leur *fanbase* est solide, celle-ci ne compte jamais plus de quelques milliers de personnes à travers le monde, dont beaucoup de non-anglophones. Ces groupes partent régulièrement en tournée de concerts, principalement aux Amériques ou à travers l'Europe, au gré des promotions d'albums. Là encore, il faut relativiser : ils ne jouent pas dans de grandes salles, parfois juste devant quelques centaines, parfois quelques dizaines de personnes. Néanmoins, les artistes ont quelquefois la chance de se produire devant des milliers de spectateurs, lors de festivals dont nous avons expliqué à la fois l'importance dans la vie d'un artiste comme d'un fan, et l'impact sur la construction et l'affirmation de chaque individu concerné. Ils sont tous musiciens amateurs et ont tous un emploi qui leur permet de vivre leur passion et leur spiritualité à travers leurs projets musicaux.

56. Terme forgé par Henry Corbin pour rendre compte du parcours spirituel ou religieux d'un individu, des événements spirituels qu'il a vécus et de son rapport à ceux-ci à travers une herméneutique et une phénoménologie. Voir PROULX, Daniel, *De la hiéro-histoire – portrait de Henry Corbin*, thèse de doctorat de philosophie, Université Catholique de Louvain, Belgique, 2017.

57. Concernant le phénomène de transe lié aux pratiques musicales, voir SECA, Jean-Marie, « Le Sacré Graal de la transe dans les musiques underground », in *Journal des psychologues*, 223, 2003, : 32-36.

58. Furor Gallico, Watain...

La culture celtique est un fond dans lequel puisent de nombreux artistes pour créer, parfois aussi pour illustrer une évolution spirituelle ou un mode de vie néopaïen, inédit, qui se construit à travers des projets musicaux, tels ceux que nous avons présentés ici. Ce n'est pas non plus une simple affirmation supérieure de soi : se qualifier de « (néo)païen » ou spécifiquement « celte » est l'illustration d'un modelage culturel entre modernité et atemporalité celtique, en opposition aux cultures dominantes, même si, paradoxalement, l'usage de l'anglais est ce qui se fait le plus dans cette famille musicale. C'est aussi se positionner en barde des temps modernes, transmetteur d'une tradition aussi bricolée soit-elle, fondée sur les travaux des collecteurs, érudits, universitaires, et, conséquemment, faite de morceaux choisis et d'interprétations.

Ces groupes intègrent parfois des musiciens celtiques traditionnels dans leurs formations studios ou de tournées. D'autres, enfin, développent des thèmes influencés par le paganisme et repris par la littérature.⁵⁹ Le point commun de ces artistes est qu'ils ne se reconnaissent pas ou peu dans le monde actuel et tentent d'en proposer une alternative, en le réinventant, le ré-enchantant en mode « *Celtic* ». Jouant avec les analogies entre nature, réalité, histoire et mythes, ils présentent leur vision du monde. Ces artistes participent au renouvellement des traditions celtiques, passées à la moulinette du *metal* extrême. Leur univers musical s'est construit en équilibre entre le monde réel, dans lequel ils évoluent et ont leur vécu, leurs ressentis, et celui, artistique, onirique, qui naît de leur interprétation de ce réel pénétré des influences culturelles celtiques. C'est là où l'interpénétration entre réel vécu et imaginaire prend toute son ampleur et permet à l'artiste de développer une totalité de son être, de se construire.

Ce mouvement musical permettant l'inclusion de marqueurs traditionnels celtiques eut et a encore le vent en poupe : Bretagne, France,⁶⁰ Suisse,⁶¹ mais aussi dans des territoires sans revendications culturelles spécifiquement celtiques – Allemagne,⁶² Russie,⁶³ Brésil,⁶⁴ Argentine...⁶⁵

Le pouvoir de ces formations est de permettre un mélange de sonorités et d'affirmer une appartenance culturelle dans laquelle un public se retrouve. Ces formations sont bien plus que musicales : elles amènent les membres de leur public vers une autre pratique d'eux-mêmes et de leurs vies, l'ensemble trouvant une issue dans les concerts et festivals, lieux de sociabilité aux rituels spécifiques. Bien sûr, cela est valable pour d'autres types de musiques, mais celle-ci a la particularité d'utiliser des sonorités vives et brutales, qui font directement vibrer le corps au plus profond. L'état fusionnel groupes-public (ou fans entre eux) en est peut-être une conséquence.

59. Comme Summoning et l'œuvre de Tolkien (lui-même influencé par les mythologies celtes et germano-scandinaves).

60. Bran Barr, Heol Telwenn ou Himinbjorg, par exemple.

61. Eluveitie.

62. Suidakra.

63. Arkona.

64. Tuatha De Danann.

65. Skiltron, Triddana.

Couplé à l'histoire personnelle de tout un chacun, associé à une pincée d'ésotérisme et d'occultisme, l'imaginaire occidental celtique autorise de multiples approches et interprétations de la musique et des références des artistes. Il crée une nouvelle facette de l'univers celtique où se perpétue ce *leitmotiv* : « *Triumph of myth over history* ».

Grégory Moigne
Université de Bretagne Occidentale,
Centre de Recherche Bretonne et Celtique